



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

FA 3980.38

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

HARVARD COLLEGE
LIBRARY



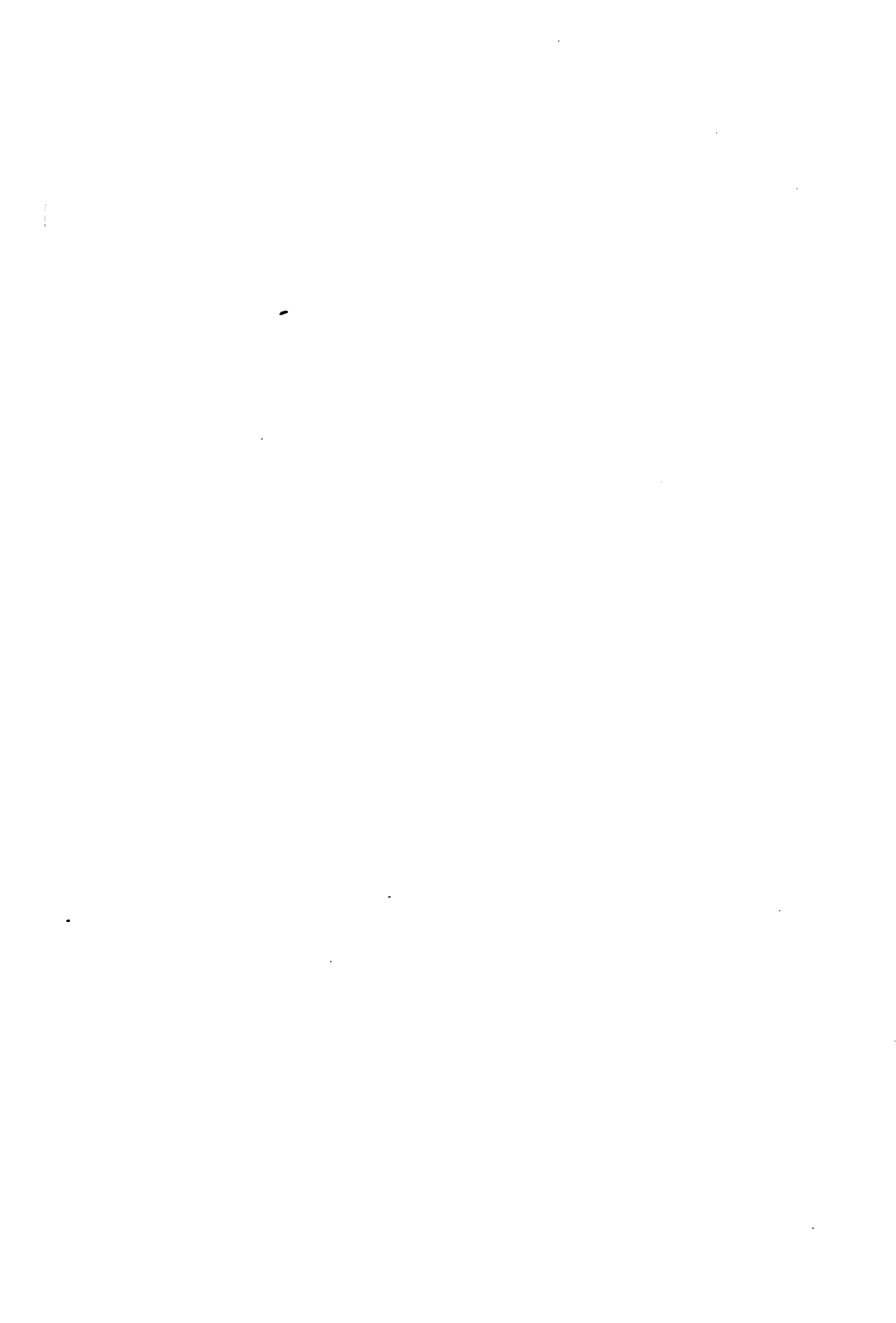
FROM THE FUND OF
CHARLES MINOT
CLASS OF 1828



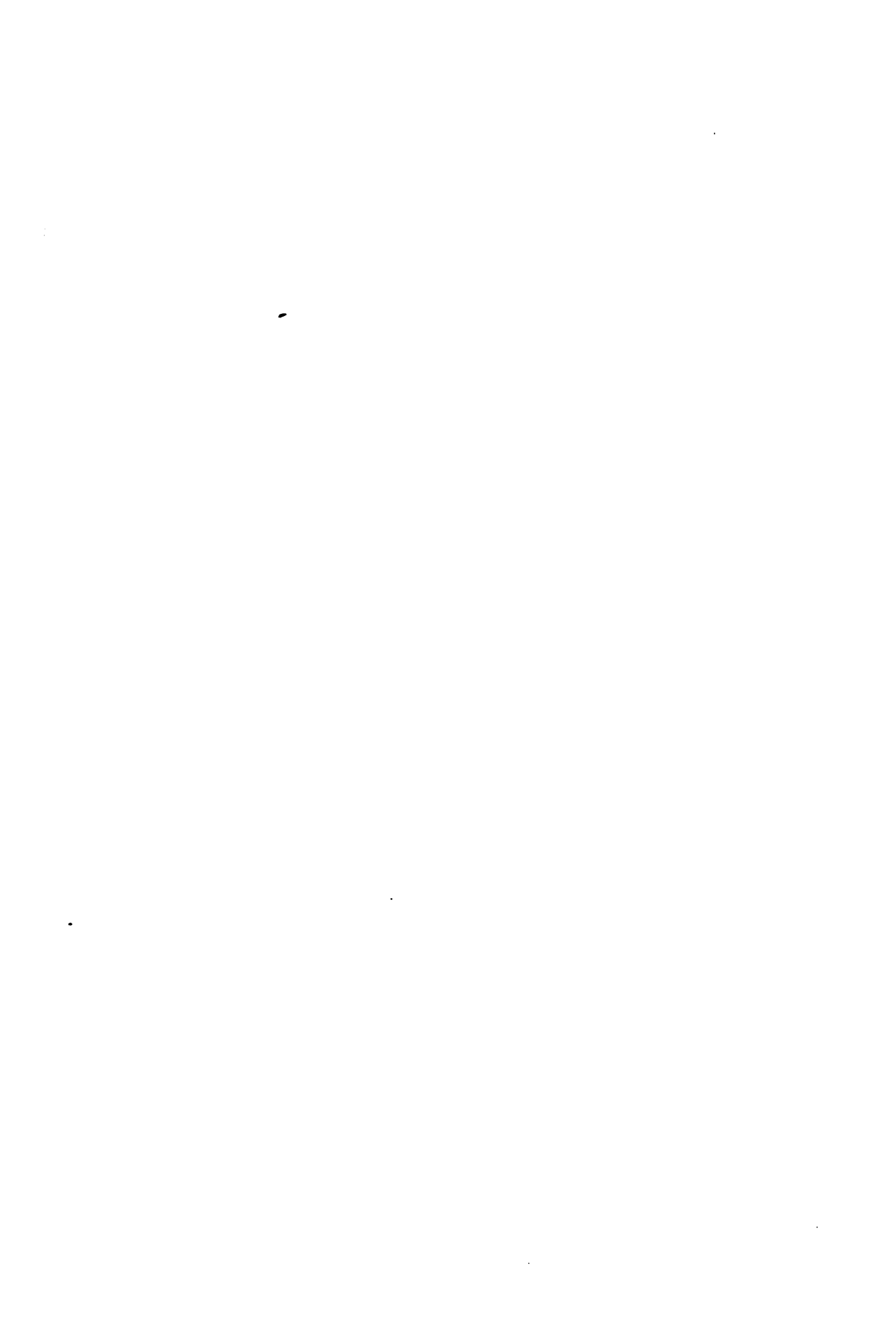
DIEGO VELAZQUEZ.

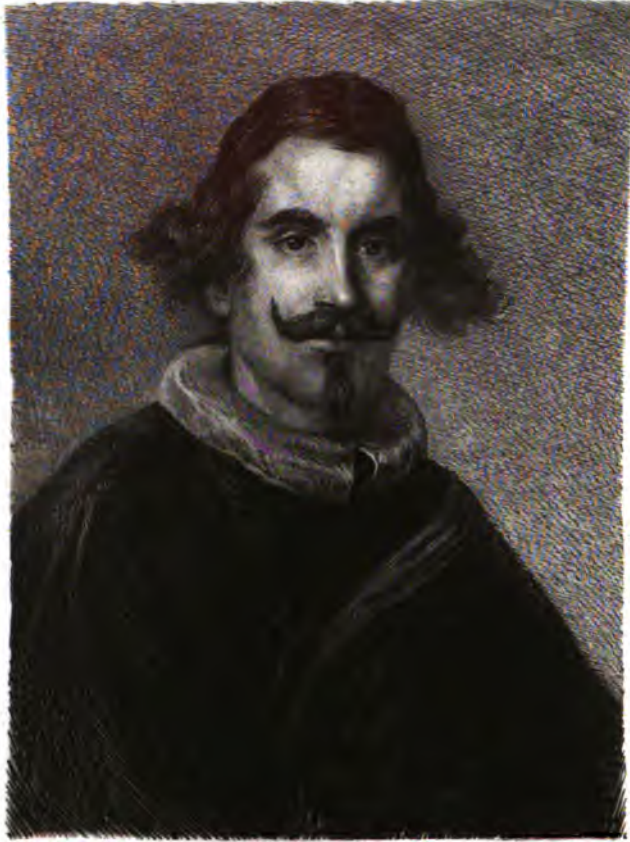
I.

10/10/10









Velazquez pinx.

Forberg sculp.

Diego Velazquez.

DIEGO VELAZQUEZ

UND SEIN JAHRHUNDERT.

VON

CARL JUSTI.

ERSTER BAND.

MIT EINEM ABRISSE
DES LITERARISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN LEBENS IN SEVILLA,
TITELKUPFER UND ZWANZIG ILLUSTRATIONEN.

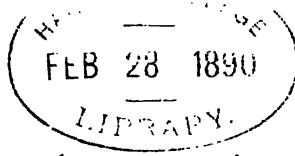
BOHN

VERLAG VON MAX COHEN & SOHN (FR. COHEN)

1888.

~~II 2793~~

FA 39803.8



Minot Fund.

— that Armado hight,
For interim to our studies, shall relate
In high-born words the worth of many a knight
From tawny Spain, lost in the world's debate.

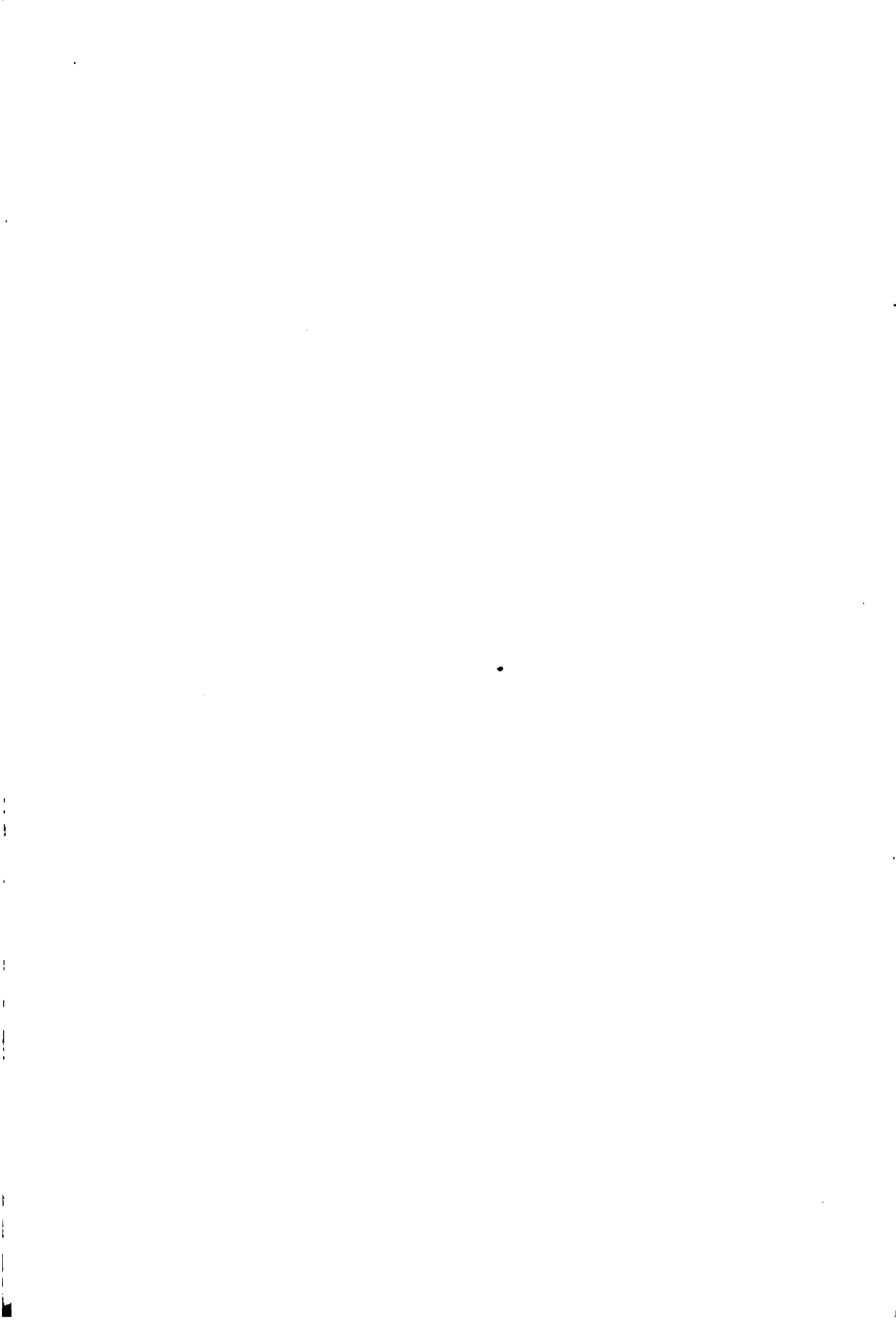
Love's Labour's lost.

SEINER MAJESTÄT

FRIEDRICH

DEUTSCHEM KAISER
KÖNIG VON PREUSSEN

EHRFURCHTSVOLL GEWIDMET.



INHALTS-VERZEICHNISS

DES

ERSTEN BANDES.

Erstes Buch.

Einleitung.

Des Künstlers Bedeutung 3. — Die Galerien 11. — Quellen und Literatur 13. — Die Stadt Sevilla 22. — Die literarische Gesellschaft und die Dichter 29. — Die Malerei des Mittelalters 35. — Die Manieristen 42. — Roelas 52. — Herrera 56. — Pacheco 63. — Seine „Kunst der Malerei“ 69. — Das Bildnisswerk 72. — Venezianische Malerei; El Mudo 74. — El Greco 76. — Schule von Toledo; Maino und Tristan 80. — Anhang: Ein Gespräch über die Malerei 85.

Zweites Buch.

Die Jugendjahre.

(1599—1629.)

Die Familie 107. — Lehrjahre 110. — Volksfiguren 126. — Der Wasserträger von Sevilla 128. — Küchenstücke 133. — Apokryphen 136. — Kirchenbilder 141. — Die heil. Jungfrau und der Evangelist Johannes 142. — Die Epiphanie 145. — Die Hirten 148. — Kameraden: Zurbaran 151. — Alonso Cano 155. — Die beiden Reisen an den Hof 158. — Anstellung 165. — Die Stadt Madrid 168. — Kunstverkehr 172. — Das alte königliche Schloss 178. — Malerische Ausstattung 185. — Philipp IV 191. — Früheste Bildnisse 197. — Don Carlos 205. — Olivares 207. — Dessen Bildnisse 211. — Carl Stuart 215. — Die italienischen Maler des Königs 217. — Carducho's Gespräch über die Malerei 223. — Die Vertreibung des Moriscos 230. — Rubens in Spanien 235. — Sein Einfluss auf Velazquez 246. — Der Bacchus 255. —

VI

Drittes Buch.

Die erste Romfahrt.

(1629—1631.)

Nach Italien 267. — In Venedig 272. — Tintoretto 273. — Rom im Jahre 1630 279. — Kunst und Künstler 283. — Die Gemälde der zwölf Meister 291. — Selbstbildniss 295. — In der Villa Medici 296. — Titusbogen 299. — Die Schmiede Vulkans 301. — Der bunte Rock Josephs 308. — Neapel; die Königin Maria 311. — Ribera 319.

Viertes Buch.

Die Tage von Buen Retiro.

(1631—1648.)

Hofämter und Gehalt 329. — Buen Retiro 334. — Gemäldeausstattung 342. — Saal der Reiche 346. — Parkansichten 351. — Aranjuez 352. — Die Uebergabe von Breda 354. — Die spanische Jagd 370. — Jagdbilder 375. — Die Saujagd 378. — Die Hirschjagd 386. — Die drei Jäger; der Infant Don Fernando 389. — Jägermeister 394. — Rubens' Gemälde für die Torre de la Parada 397. — Cano in Madrid 401. — Murillo 406. — Das Krucifix von S. Placido 415. — Christus an der Säule 421.

Verzeichniss der Illustrationen des ersten Bandes*).

✓ 1.	Selbstbildniss des Velazquez nach dem Gemälde in der kapitolinischen Galerie, radirt von Forberg, Titelpuffer.	
2.	Sevilla im 17. Jahrhundert. Zinkätzung nach Merian	22
3.	Bildniss des D. Fadrique de Rivera, im Kopfleisten. Nach einer Bronzeplatte	85
4.	Der Wasserträger von Sevilla (London)	129
5.	Die Epiphanie	146
6.	Ansicht des Alcazar von Madrid im 17. Jahrhundert. Nach einer Zeichnung von F. Justi	178
✓ 7.	Plan des Hauptgeschosses der königl. Wohnung nach einer alten Zeichnung	184
8.	Bildniss Philipp IV in ganzer Figur	191
✓ 9.	Bildniss des Olivares nach dem Stich von Pontius	208
✓ 10.	Bacchus (Los Borrachos)	256
11.	Ansicht des Titusbogens	267
12.	Ansicht aus der Villa Medici	297
13.	Die Schmiede des Vulcan	305
14.	Die Königin Maria von Ungarn in Berlin (Zinkätzung nach Zeichnung von P. Halm)	313
15.	Der Tritonenbrunnen in Aranjuez	353
16.	Die Uebergabe von Breda	360
17.	Gruppe aus der Saujagd in London, nach Zeichnung von Williamson	385
18.	Bildniss des Cardinalinfanten Ferdinand als Jäger	392
19.	Bildniss des Juan Mateos (?) in Dresden	396
20.	Das Crucifix von S. Placido	416
21.	Christus an der Säule (London)	424

*) Die Illustrationen sind, wo keine besondere Angabe gemacht ist, nach Photographieen von A. Braun & Co. und J. Laurent, mit Benutzung graphischer Reproduktionen, von R. Brend'amour in Holz geschnitten.

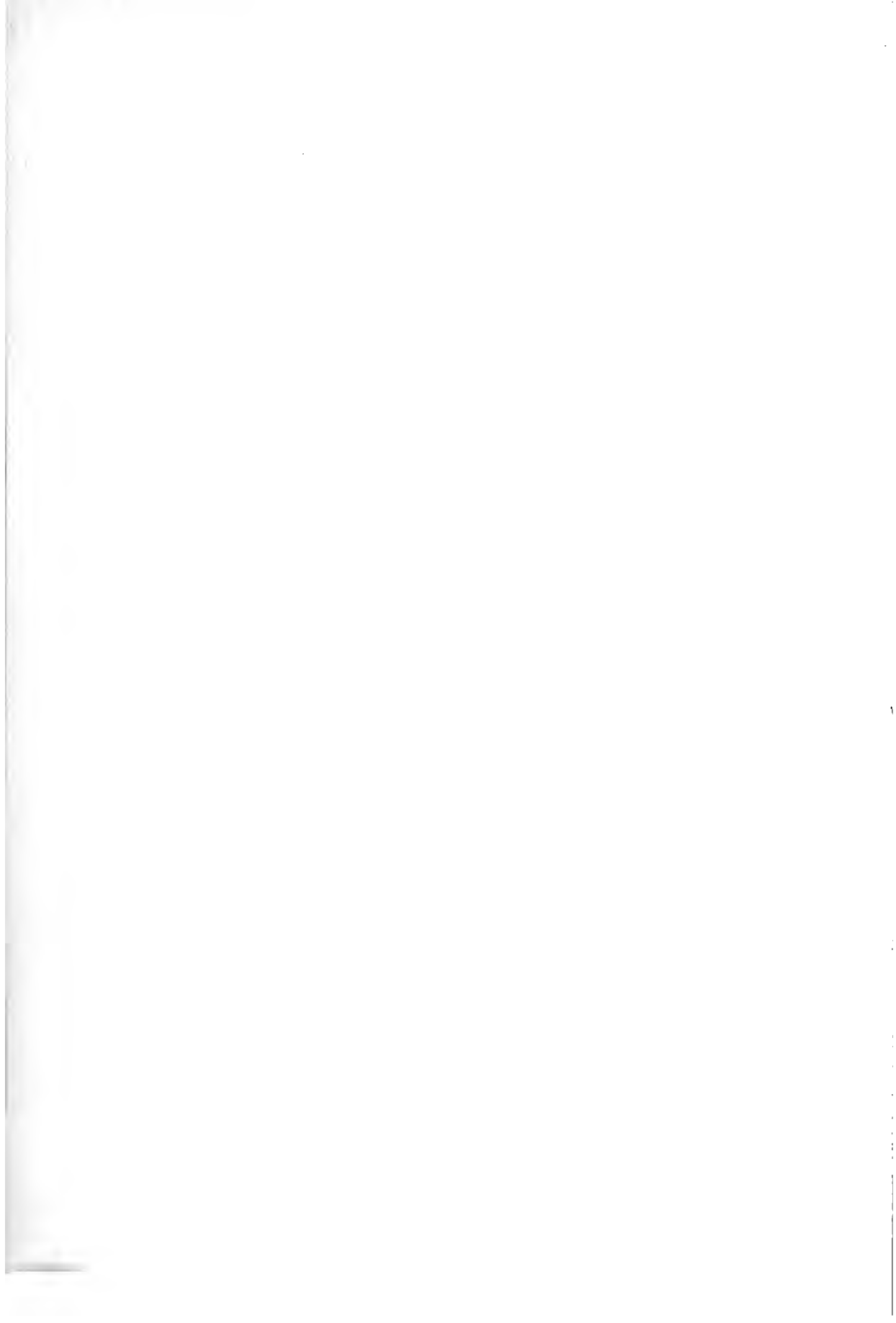
ZUSÄTZE UND BERICHTIGUNGEN.

S. 25. Z. 10 l. *Tomás Mercado*. — S. 37. Z. 7 zu *Nufro Sanchez*: einem Schüler *Mercadante's*. — S. 151. Z. 5 v. u. die „*Trinidad*“ ist die „*Krönung der Maria*“. — S. 180 Anm. *Güemes Willame*. — S. 206. Z. 26 l. in welcher der Handschuh mit einem Finger nachlässig hängt. — S. 210. Z. 13 *Corner*. — S. 218 Z. 12 v. u. *Cristofano Allori*. — S. 233 Anm. Die Unterschrift des Malers ist Band II, 233 zu lesen. — S. 239. Z. 10 l. *Johann Friedrich* der Grossmüthige. — S. 267 Anm. *El peregrino en su patria*. — S. 342. Z. 5 *Baccio del Bianco*. — S. 416. Z. 17 *Mateo Cereso*.

ERSTES BUCH.

EINLEITUNG.

Des Künstlers Bedeutung — Die Galerien — Quellen und Literatur —
Die Stadt Sevilla — Die literarische Gesellschaft und die Dichter —
Die Malerei des Mittelalters — Die Manieristen — Roelas und Herrera
— Pacheco — El Greco und die Schule von Toledo — Ein Gespräch
über die Malerei.



Diego de Silva Velazquez

dieser Name war vor hundert Jahren diesseits der Pyrenäen noch wenig gehört worden, am wenigsten in Deutschland. Der Kreis der Maler erster Ordnung schien längst geschlossen, und Niemand ahnte, dass im fernen Westen, in den Schlössern von Madrid und Buen Retiro die Rechtstitel eines Künstlers verborgen waren, der auf einen Sitz unter jenen oberen Göttern vollen Anspruch hatte. Er war freilich aus dem spanischen Vasari in die Abrisse der Künstlerleben übergegangen; aber erst im späten achtzehnten Jahrhundert hat ein deutscher Maler zuerst ihm Platz und Provinz in der Universalkarte der neueren Malerei gegeben. Raphael Mengs, der in seinen Schriften die klassischen Meister pries und zergliederte und eine Neugeburt der Kunst durch deren Verschmelzung und durch das Studium der Antike träumte, während er in seinen Werken einer der letzten und mattesten Eklektiker blieb, als er im Jahre 1761 den königlichen Gemäldeschatz musterte, sah sich nicht ohne Aufregung (denn er hatte das Auge des Malers) Einem gegenüber, der von allen die ihm bisher vorgekommen, ihm selbst am unähnlichsten war. In dem was der Sachse den „Stil der Natur“ nannte, fand er ihn selbst denjenigen über, welche ihm bisher als dessen Bannerträger gegolten hatten, Tizian, Rembrandt, Gerhard Dow. „Die besten Muster des natürlichen Stils, so schrieb er im Jahre 1776 an Anton Ponz, den Periegeten spanischer Kunst, sind die Werke des Diego Velazquez, durch das Verständniss von Licht und Schatten, durch die Luft zwischen den Dingen, welche das wichtigste Stück sind in diesem Stil, weil sie die Vorstellung der Wahrheit geben.“

Was hier Mengs in seiner Weise aussprach, ist schon der Eindruck der Zeitgenossen gewesen. Als der Kammermaler Philipps IV das Bildniss seines Sklaven Juan Pareja im Jahr des Jubiläums im Pantheon zu Rom ausstellte, sagten die Maler nach

der Mittheilung des dort anwesenden Deutschen Andreas Schmidt : Alles übrige, altes und neues sei Malerei, dieses Bild allein Wahrheit. Und dieses Wort hatte 1650 wol mehr zu bedeuten, als irgendwann vorher oder nachher. Es drückt auch das Ideal des Meisters selbst aus und wahrscheinlich wörtlich. Dasselbe hört man noch heute die Künstler sagen vor dem Bildniss des damals regierenden Innocenz X, welches er, wie schon zwanzig Jahr früher sein eigenes Bildniss, in der „Kapitale der Kunst“ zurückgelassen hat. Von dem Eindruck dieser ausserordentlichen Pabstfigur, die ich im Frühjahr 1867 zum erstenmale in der Galerie Doria sah, datirt auch (wenn ich mich selbst anführen darf) mein Interesse an Velazquez, und damit der erste Anstoss zu den Reisen und Studien, aus welchen dieses Buch hervorgegangen ist.

Velazquez gehört zu denen, die mit keinem andern verglichen werden können. Wer solche Leute in eine kurze Formel fassen will, wird in Allgemeinheiten und Superlative verfallen. Dem Hofmaler Carl III. war er der erste der Naturalisten; „wenn die Malerei, sagt Charles Blanc, nur eine zweite Geburt der Schöpfung wäre, Velazquez würde ohne Widerspruch der grösste Maler sein.“ Waagen, der ihn noch in hohem Alter kennen lernte, schien er den Realismus der spanischen Schule in seiner ganzen Einseitigkeit, aber auch in seiner grössten Vollkommenheit zu repräsentiren. Er kann sich aber nicht enthalten hinzuzufügen: „Ja, insofern es darauf ankommt, die Menschen, wie sie sind, in grösster Lebendigkeit der Auffassung, in höchster Treue in Form und Farbe mit der seltensten Meisterschaft des ganz freien und breiten Vortrags wiederzugeben, stehe ich nicht an, ihn für den grössten Maler zu halten, welcher je gelebt hat.“ Beulé nannte ihn den grössten Coloristen überhaupt, W. Bürger endlich *le peintre le plus peintre qui füt jamais*.

Man hat Devotion und Mystik als das eigenthümliche und beherrschende Merkmal der spanischen Kunst bezeichnet, dies könnte richtig sein von ihren Stoffen und von der strengen Kirchlichkeit der Künstler. Aber wer will behaupten, dass Spanien sich in der religiösen Malerei mit Italien messen kann? Wo sind seine Giotto, seine Fiesole und Perugino? Vergebens sucht man nach einem Denkmal, das sich der Sixtinischen Madonna und der Disputa, oder der Anbetung des Lamms in Gent und Tizians Asunta an die Seite stellen kann, so wenig wie Spanien einen Dante und Milton hervorgebracht hat. Sie haben den einen und einzigen Murillo,

sein geistiger Gehalt ist vergleichbar dem von Devotionsmalern wie Guido, Carlo Dolce, Sassoferrato, was ihn weit über diese hinausrückt, ist die glückliche Einführung heimathlicher Volkstypen, Farben und Lichter in die überlieferten Stoffe, sein Naturalismus, sein kindlich-liebenswürdiger Character.

Was den Ausländer in den religiösen Bildern Spaniens fesselt, ist weniger der Reichthum der Empfindung und die Tiefe der Symbolik, als ein Zug des Ernstes, der Einfalt, der Redlichkeit. Ihre Künstler waren weit entfernt die heiligen Gegenstände bloß als Vorwand zu betrachten, um reizvolle Motive anderer Art einzuschmuggeln: aber sie bedachten sich nicht, in mittelalterlicher Unbefangenheit, sie in ihre spanische Welt zu übertragen. Daher das oftmals bizarre, seltener abstossende, meist durch kernige Eigenart anziehende Wesen dieser spanischen Kirchenmalerei, das bisweilen zu einer Ueberschätzung ihres künstlerischen Werthes geführt hat.

Schon im fünfzehnten Jahrhundert findet man die Retablmaler der Provincialschulen, angeregt durch Niederländer, auf ähnlichen Bahnen, damals in den engen Schranken „gothischer“ Kunst. Der eindringende Italianismus hat diesen Anfängen echt nationaler Malerei ein rasches Ende bereitet. Die Spanier bekannten sich ein Jahrhundert lang zum Idealismus: sie haben mit grosser Mühe nur gleichgültige Werke geliefert. Dann folgte die Rückkehr zu dem entgegengesetzten System, aber jetzt mit ganz anderem Kunstvermögen. Dieses System hat stets die Wirkung gehabt, Eigenthümlichkeit zu befreien, weil es auf die wahre Quelle, die nächstliegende Natur hinweist und das Talent auf eigene Füße stellt. Aber gerade diese rein, ja schroff spanischen Meister, die, mit einer Ausnahme, nie im Ausland gewesen sind, haben die Runde durch die Welt gemacht und die Vorstellung von dem geschaffen, was man Spanische Schule nennt. Sie gehören zum Bild des Zeitalters Philipp IV, von dem Leopold Ranke sagt: „Seine Zeit, durch politische Misserfolge und finanzielle Misswirthschaft so traurig, hat sonst ungleich mehr spanische Farbe als die früheren.“

In dieser Gruppe war Velazquez der folgerichtigste im Princip, die grösste technische Kraft und das feinste Malerauge. Keine Ausnahme also, wie er vom stofflichen Gesichtspunkt, als der einzige fast ganz weltliche Maler Spaniens bezeichnet werden konnte, sondern der spanischste unter den spanischen Malern.

Die Spanier besaßen seit mehr als einem Jahrhundert einen

Staat im modernen Sinne, dessen Maschine aber die ungestörte Fortdauer vieler Elemente mittelalterlicher Kultur vertrug. Aus der Reibung des nüchteren, modernen, klassisch geschulten Verstandes mit dieser Traumwelt ging das, wenn auch nicht einzig gute, doch gewiss unvergleichlichste und unterhaltendste Werk ihrer und vielleicht der ganzen neuern Dichtung hervor. Damals gab es keine Antecamera, in der nicht ein Don Quixote lag; dieses Buch war als Novität in den Händen der jungen Leute, welche die „Schule von Sevilla“ begründeten. Miguel Cervantes, der wie Leonardo die Erfahrung die Mutter aller Wissenschaften nannte, und die Geschichte für heilig erklärte, „weil sie wahrhaftig ist, und wo die Wahrheit ist, da ist Gott“¹⁾ — er besass in seinem reichen Geist ein gut Stück Vulgärrationalismus, das was Schlegel den „prosaischen Winkel in seinem poetischen Gemüth“ nannte. Ein solcher prosaischer Winkel aber findet sich überall in spanischer Dichtung und Kultur. Neben dem fahlen düren Ross der Romantik trabt der Esel praktischer Volksweisheit. Ihr einziges Epos war nur das Tagebuch eines Indianerfeldzugs, „die unbestochene Relation eines Augenzeugen, von der Wahrheit abgenommen und nach ihrem Maasse zugeschnitten“²⁾. Ihre wo nicht älteste, doch am meisten gelesene und gedruckte Comödie war Celestina. Quevedo's „grosser Schelm“ und die Picasromanen sind auch im Detail der Trivialität nicht überbotene Vorläufer des von den heutigen Südfranzosen aufgebrauchten realistischen Romans. Während dem *grand siècle* Frankreichs die Aufrichtung der Regeln des antiken Drama's in verschärfter Fassung voraufging, so eröffnete Lope das Jahrhundert des spanischen Drama's mit einer Kündigung der Kunstregeln, mit einer Kapitulation des auch dort eingeführten klassischen Geschmacks vor dem Brauch Spaniens, dem „Beifall des Pöbels“, der barbarischen Comödie, wie er selbst cynisch sagt, welche das Thun der Menschen und die Sitten des Jahrhunderts nachahmt³⁾. Diese Dramatiker haben die alten Ideen von Ehre, Liebe und Loyalität in spitzfindigen Verwickelungen und in schimmernder Sprache verherrlicht; aber der Dichter des Jahrhunderts und des Hofes, den wir in diesem Buch kennen lernen werden, „ein Dichter wenn es je einen gegeben hat“, Calderon, enthält nicht nur den Geist seiner

1) D. Quixote I, 21. II, 3.

2) Ercilla nennt sein Epos selbst relacion sin corromper, sacada de la verdad, cortada á su medida. La Araucana I, 3.

3) v. Schack, Geschichte der dramatischen Kunst II, 215 ff.

Zeit, sondern auch ein Bild der Sitten und des Costüms, der Scenen auf Gassen und Plätzen, in Park und Kirche, in Palast und Posade, wie es aus Chroniken und Memoiren nicht besser zusammenzubringen ist¹⁾; und in der Lebensweisheit des Dichters des Lebenstraums und der Andacht zum Kreuz ist mehr Menschenkenntnis und gesunder Menschenverstand, als in manchen, die sich zur Religion der reinen Humanität bekennen. Dieser Vertheidiger des „Adels der Malerei“ sagt auch, „die Maler seien weiter nichts als Nachahmer der grossen Natur.“

Woher ist dieser Zug in das spanische Wesen gekommen? Ist er ein Erbstück der iberischen Ureltern? ein Erzeugniss von Boden und Clima? Oder ist er in jenem Umtausch der Eigenschaften, wie ihn der Kampf mit sich bringt, von ihren jahrhundertelangen Zwingherrn auf sie übergegangen? „Der Araber, sagt Dozy, hat wenig Phantasie und keine Erfindung, aber eine Vorliebe für das Wirkliche und Positive. Die arabischen Dichter beschreiben was sie sehen und erleben, aber sie erfinden nichts“²⁾. So nennt Cervantes die Rittergedichte Lügenbücher (*libros mentirosos*). Hätten die Araber Maler haben können, sie würden wahrscheinlich Bildnisse, Jagden, Festspiele und Sittenbilder gemalt haben, wie wir sie im Justicia-Saal der Alhambra sehen, aber, wie ich glaube, von Spaniern gemalt. Dieser Zug ist auch der spanischen Malerei von heute eigen, die sich ohne eigentlichen Zusammenhang mit der Vergangenheit ganz frei gebildet hat.

Wie dem auch sei, diese Eigenschaft hat sich zur rechten Stunde ein Auge als Organ zubereitet, das für die Aufnahme der sichtbaren Erscheinung mit ungewöhnlicher Vollkommenheit angelegt war. „Man glaubt bei ihm die Natur in einer Camera obscura zu beobachten.“ Völlig gebunden in der Wahl der Stoffe durch seine amtliche Stellung, scheinen ihn insgeheim nur seine optisch-malerischen Probleme zu interessiren. Oft zog ihn das schwer fassbare und darstellbare an, was aber zugleich das nächste und alltäglichsste war, wie das allverbreitete Tageslicht: er hat Aufgaben sich gestellt, auf die man erst in der neuesten Zeit wieder gekommen ist. Richtig ist freilich, dass dafür auch wenige so enthaltsam gewesen sind im Gebrauch der

¹⁾ Adolfo de Castro, Discurso ac. de los costumbres de los Españoles en el s. XVII fundado en las comedias de Calderon. Madrid 1881. Julio Monreal, Cuadros viejos. Madrid 1878.

²⁾ Histoire des Musulmans d'Espagne I, 13.

Phantasie, die Gelegenheit Schönheit zu verewigen so wenig benutzt haben, wenige auch für das Verlangen der menschlichen Natur nach jenem Nichtseienden, das uns für die Wirklichkeit tröstet, so wenig gesorgt haben.

Aber seine Porträts, Landschaften, Jagdstücke und alles was er gemacht hat, kann als Vergleichungspunkt gebraucht werden, an dem man die Grade oder Reste conventioneller Schlacke in andern abmisst. Das Medium, durch welches er die Natur sah, verschlang, um ein physikalisches Bild zu gebrauchen, weniger Farbelemente als das anderer. Wie neben dem elektrischen Licht auch sonst weiss scheinende Flammen farbig aussehen, so verlieren neben den seinigen die Werke der Naturalisten; neben Velazquez erscheint Tizians Colorit conventionell, Rembrandt phantastisch und Rubens mit einer Dosis manierter Unnatur behaftet.

Wenn er weniger als alle anderen in die Dinge hineinlegte, so zog er dafür mehr als alle aus ihnen heraus. Niemand hat wie er mit Dürers Grundsatz Ernst gemacht, dass „wahrhaftig die Kunst in der Natur steckt; wer sie heraus kann reissen, der hat sie“. Darauf beruht ihr Rang. Unter dem Eindruck der spanischen Galerie des Louvre schrieb ein Deutscher: „Wenn es ihm an Flügeln fehlte, um sich über die Wolken emporzuschwingen, und den übermenschlichen Ausdruck dieser Regionen zu vergegenwärtigen, so war er vielleicht der grösste von allen, deren Füsse je die Erde berührten. Seine Gemälde wurden erhaben durch Ausdruck und Charakter, und bekamen oft eine hochpoetische Farbe, wo er nichts als wahr und naturgetreu sein wollte. Velazquez legte in das einfachste Portrait mehr Poesie und Schwung, als viele anderen Historienmaler in ihre symbolischen Compositionen hineinlegen“¹⁾.

Was er nun sah, das brachte er auf die Leinwand mit stets wechselnden, ja vom Augenblick eingegebenen Mitteln, die dem Praktiker oft ein Räthsel sind. Uebrigens, wie er die Erscheinung sah, war das Ungewöhnliche, weniger aber ein besonderes Geheimniss der Technik. Seine Mittel waren oft überaus einfach, wie die durch welche Rembrandt in seinen Radirungen jene unnachahmlichen Effekte erzielte. Man hat gesagt, „das geistige Wollen des Künstlers sei aufs engste an das technische Vermögen der Darstellung gebunden“, aber ebenso wahr ist, dass dem

¹⁾ E. C. (Koloff) im Kunstblatt 1839, S. 157.

Genie (wie der Natur) noch immer für das was es sah und wollte, auch die Mittel nicht gefehlt haben¹⁾. Die italienische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts würde schwerlich anders geartet sein, wenn die neue Oeltechnick schon bekannt gewesen wäre, und der grosse Holländer wäre wohl nicht unmöglich gewesen, wenn er sich mit irgend einem andern Medium hätte zurechtfinden müssen. Dem grossen Haufen derer, die den Pinsel führen, imponirt Velazquez vor allem durch den äussern Schein jener Mittel, als der gestreichste Praktiker, d. h. der mit dem wenigsten am meisten zu sagen weiss, und man vergisst oft, dass ihm dies nur Mittel zum Zweck war.

Daher auch sind die Gemälde des Velazquez von nie versagender Anziehungskraft. Von keinem kann man soviel beisammen sehen, ohne Ueberdruß. Denn er ist fast in jedem Bilde neu. Er hat nicht wenige Bilder gemalt, deren jedes *sui generis* ist, auf dessen Variationen anderwärts ganze Existenzen gegründet worden wären. Der Zauber des Lebens, den sie ausüben, liegt im äusserlichsten und im innerlichsten: im Schimmer der Hautoberfläche und im Ausstralen des Willens, im Schein des athmenden, pulsirenden Augenblicks und in der Tiefe des Charakters. Treffend sagt J. C. Robinson, „dass seine Werke auf alle Zeiten, auch die entferntesten, so lange sie existiren, eine Wirkung ausüben werden, so mächtig, dass man in der Erinnerung die Vorgänge wirklich miterlebt zu haben glauben könne“²⁾.

Deshalb eignet sich das Werk des Velazquez für eine monographische Behandlung. Man kann sogar sagen, dass jedes einzelne seiner Werke zu einer solchen reizt. Andern sind ohne Zweifel weit bedeutendere und erbaulichere Stoffe zugefallen, andere haben ein höheres Mass von Schaffenskraft mitbekommen. Andern haben eindringlichere Töne und berausendere Akkorde zu Gebote gestanden. Neben den Coloristen der vene-

1) Ch. Blanc, Rembrandt II, 22. 32. H. Ludwig, Grundsätze der Oelmalerei. Leipzig 1876 S. 40.

2) His principal works . . . like the immortal creations of Shakespeare, are replete with such intense and vivid realism that, as long as the world endures, and they remain in evidence, they will probably commend themselves to the observer in as complete earnest as at the first moment of their production. The pictures of Velazquez have this in common with photographs, that they impress the mind with such a powerful sense of actuality, as almost to suggest to the beholder, in their after-remembrance, the having assisted at the visible passages of human action represented. J. C. Robinson, Memoranda on fifty pictures. London 1868 S. 43.

zianischen und niederländischen Schule erscheint der Spanier prosaisch und nüchtern. Ja wir wüssten keinen, der den Unvorbereiteten so wenig ansprechen kann. Aber eins hatte er voraus. Bei vielen liegt das Grosse mehr im Arsenal ihrer bewundernswürdigen Darstellungsmittel, denen sie jedweden Stoff anzupassen wissen, als in der Arbeit, die sie dem Einzelnen zuwenden, in der Geisteskraft, mit der sie aus jedem Gegenstand eigens die in ihm latente Kunst herausdestilliren. Wenn ihre Kunst uns stets berückt: das einzelne Werk gewinnt uns nur halben Antheil ab.

Da ist nun der Spanier in jedem Bilde neu und eigen, in der Erfindung wie in der Technik. Für den Geschichtsforscher sind die Werke dieses „Geheimsekretärs der Natur“¹⁾ Urkunden der Zeit; dem Philosophen zeigen sie seinen Hauptgegenstand, den Menschen, wie im Hohlspiegel; sie sind aufregend für den ausübenden Künstler, und ihre Details bestehen vor dem Auge des Anatomen wie des Sportsmanns und des Schusters.

Seine Werke besitzen die Eigenschaft in besonderem Grade, welche Palomino als die „Kanonisation“ eines Kunstwerks bezeichnet: die Originalität. In den grossen Historienbildern ist keine Anknüpfung an früheres zu entdecken; sie sind auch unnachahmlich geblieben. Was ihn aber von allen andern im eminenten Sinne originellen Malern unterscheidet, das ist ihre Einfalt, ihre ungefärbte Naturwahrheit. Seine beiden optischen Meisterwerke sind Erinnerungen an gesehene Situationen der trivialsten und beschränktesten Art. Denn sonst beruht der Eindruck der Originalität auf einer übermächtigen Subjectivität, die jedem Zug ihren Stempel aufdrückt.

Das Interesse, die Begeisterung, welche wir Kunstwerken der Vergangenheit widmen, gründet sich wol nicht bloss auf die historische Wissbegier, auch nicht auf die praktische Nützlichkeit solcher Studien; sie dürfte selbst von der Stellung in dem müssigen Streit über den Vorzug des Alten und Modernen ziemlich unabhängig sein. Die Maler sagen, sie könnten von den Alten technisch nichts mehr lernen; jedenfalls verhält es sich in dieser Beziehung mit ihrer Kunst anders als z. B. mit dem Kunstgewerbe. Der Reiz der alten Denkmäler liegt in der hier niedergelegten besondern Erscheinung der Menschheit, der geistig-körperlichen, die durch gewisse Verhältnisse von Zeit, Bildung und Race bedingt, so wenig wie diese Verhältnisse je wiederkehren

¹⁾ Ch. Blanc: Velazquez — le secrétaire intime de la nature.

wird. Was wir suchen und was uns fesselt, ist also eine Ergänzung der Anschauung unserer eigenen Natur, die an jedem Einschnitt der Zeit nur bruchstückweise in die Erscheinung tritt. Darin liegt der Werth und die Unersetzlichkeit der griechischen Plastik für uns. Daher der Zug unsers Jahrhunderts nach der christlichen Kunst des Mittelalters, in der eine eigenthümliche uns verloren gegangene Empfindungswelt niedergelegt ist. Wenn eine solche Cultur in die Vergangenheit zurücksinkt, so gewinnt sie oft eine Art Werthschätzung, die von derjenigen zur Zeit ihrer Lebendigkeit sehr verschieden ist.

Auch jene Zeiten des Cervantes und Murillo, wo das spanische Wesen sich für eigene Stoffe und Denkweisen auch eigene Formen schuf, kann als ein wenn auch beschränktes Stück Menschheit gelten, das seine Nische in deren Pantheon verdient, nicht bloß sein Gefach im Archiv historischer Funde. Auch die Denkmäler dieses spanischen Wesens und das Interesse an ihnen hat an dem Punkt seine Weltwanderung begonnen, wo es im lebendigen Dasein zerfiel.

Die Galerien.

Velazquez (und seinen Verehrern) ist das seltene Glück beschieden gewesen, dass die bedeutendere Hälfte seiner Werke noch an einem Ort — dem ihrer Entstehung — beisammen geblieben ist. Sie sind nur aus den Schlössern in das Museum des Prado gewandert. Dank der geringen Veränderlichkeit ihrer Farbschichten, der trocknen Luft Madrids und der langen Verschonung mit Galeriedirectoren alten Schlags, sind sie auch von einer Erhaltung, die man sich nicht besser wünschen kann. So kann man dort das Werk einer vierzigjährigen Künstlerlaufbahn in allen Wandlungen vergleichen, dort wo Land und Leute, im Süden typischer und stetiger als bei uns, den Kommentar dazu schreiben. Denn das Leben allein nimmt den Staub und die Staure weg, welche die Zeit über die Kunstwerke verhängt. Auch die Zeit und Umgebung ihrer Entstehung lässt sich mit voller Anschaulichkeit, in Personalien, Zuständen und Aeusserlichkeiten jeder Art, aus archivalischen, chronikalischen und dichterischen Quellen wieder hervorrufen. Wie oft begegnet man in Büchern, Depeschen und Versen jener Zeit Schilderungen, die auf Gemälde des Velazquez gemünzt scheinen; wie oft in den weiten, einsamen, entwaldeten Thälern castilischer Berge erkennt

man jene Landschaften wieder, mit ihrem klaren, satten, cyanblauen Luftton, in die er seine schimmernden Reiterbilder versetzt, oder in den engen Gassen seiner Städte einen Bauer, einen Bettler, der aus einem Rahmen des Velazquez herausgeschritten scheint. Das Museum selbst ist ein Theil dieses Commentars: dort sieht man die Gesellschaft, die Berge, die Parks in denen er sich bewegte, die Erzeugnisse italienischen Pinsels die er bewunderte und studirte und von denen er einige selbst mitgebracht und aufgestellt hatte.

Nur wenige bedeutende Stücke sind durch Brand von Schlössern und Kirchen zerstört worden; Vieles aber ist in den Stürmen zu Anfang des Jahrhunderts ins Ausland gewandert, und wohl alles, was sich in Privatbesitz befand. Zu einem vollständigen Ueberblick seines Schaffens gehört die Kenntniss dieser zweiten zerstreuten — und beweglichen — Hälfte seiner Werke. Niemand bilde sich ein, diesen Maler zu kennen, der die in England befindlichen Werke nicht aufgesucht hat. Während das Madrider Museum allerdings immer ohne Nebenbuhler bleiben wird als Besitzer aller der fünf grossen Historien und der Reiterbilder: so fehlen ihm dagegen manche merkwürdige Stücke, ja ganze Klassen von Darstellungen. Dahin gehören die Volks- und Küchenstücke seiner andalusischen Zeit, wie der Wasserträger bei Lord Wellington, ferner die Typen der hohen Klerisei, wie der Papst im Palast Doria und der Cardinal in Frankfurt; und mit einer Ausnahme, die grossen Bildnisse spanischer Damen und das Unicum seiner Venus. In lieblichen, mit allem Schmelz zarter Jugend und schimmerndem Schmuck ausgestatteten Kinderbildern übertrifft die Galerie des Belvedere Madrid. Endlich sind die Scenen der Jagd und der Reitbahn alle in England und *last not least* die wenigen echten Originalskizzen.

Die guten Velazquez ausserhalb Spaniens darf man nicht gerade in den grossen Galerien suchen. Nirgends erscheinen die vielregierten öffentlichen Museen so im Nachtheil gegenüber den Erfolgen der Privatliebhaberei. Die Nationalgalerie Englands besitzt nur die Ruine der Saujagd, zwei wenig merkwürdige Darstellungen Philipp IV und die Hirten, welche als Jugendwerk und Nachahmung zwar von biographischem Werth sind, aber nicht gerade geeignet, von der Art des Meisters einen Begriff zu geben. Erst seit Kurzem ist dieser durch ein Geschenk, den Christus an der Säule, dort würdig vertreten. Obwol fast alle beweglichen Werke des Velazquez, sowie des

Murillo und Zurbaran, in unserm Jahrhundert, und meist in London, auf dem Markt erschienen sind, obwol bei den Liebhabern Englands schon im vorigen Jahrhundert der Geschmack an den Spaniern verbreitet war, obwohl englische Maler wie Wilkie, Burnet die Geistesverwandtschaft zwischen Velazquez und den britischen Porträtisten bemerkt hatten, und diess die einzigen grossen Maler waren, die noch zu haben waren, auch englische Schriftsteller zuerst ihren Werth aller Welt veranschaulicht hatten: so schien es doch nicht in den Sternen geschrieben zu sein, dass Bilder der britischen Nationalgalerie zur Zierde gereichen sollten, die wie wenige sich im Stande gezeigt haben, auch der Kunst der Gegenwart zu denken zu geben, und nicht bloss einer historischen Liebhaberei des Tages dienen, um später einmal die Magazine zu füllen. Man stelle sich eine Generalausstellung der in England zerstreuten Velazquez vor, wie die in Manchester war¹⁾, und der Gedanke drängt sich auf, dass London eine spanische Galerie hätte haben können, die mit der von Madrid wetteifern möchte.

Indessen ist es auf dem Kontinent nicht besser gegangen. Die Galerie des Louvre hat eine ebenfalls sehr gleichgültige Wiederholung des königlichen Jägers, ein Atelierbild und eine kleine Skizze; die Ermitage mit Ausnahme einer Wiederholung des Pabstkopfs lauter zweifelhafte Stücke. Alle echten guten Bilder stammen aus altem Erbe und sind meist erst von Kennern wieder entdeckt worden; das Dutzend Bildnisse des Belvedere, die drei Modenesischen der Dresdener Galerie; auch die Münchener Pinakothek besitzt fast blos den einen Olivares aus dem Schlosse zu Schleissheim. Handzeichnungen sind sehr selten; nur in die Sammlung der Nationalbibliothek zu Madrid kamen einige aus dem Nachlass Valentin Carderera's; und sehr merkwürdige finden sich in der von Cean Bermudez dem Instituto Asturiano seiner Vaterstadt Gijon vermachten Sammlung.

¹⁾ Aucun musée, excepté le musée de Madrid, n'offre une aussi splendide collection de leurs tableaux (Velazquez et Murillo). W. Burger, Trésors d'art en Angleterre. Bruxelles 1860.

Literatur.

Des Malers Name kommt zuerst gedruckt vor in den Gesprächen des Vincenz Carducho (1633) bei der Aufzählung der Gemälde des königlichen Palastes¹⁾; die ältesten ganz zuverlässigen Nachrichten über sein Leben aber enthält die „Malerkunst“ seines Schwiegervaters Pacheco (1648); die Beschreibung der ersten italienischen Reise, mit der die Mittheilung schliesst, ist wol brieflichen Aeusserungen entnommen²⁾. Vierundsechzig Jahre nach seinem Tod erschien die ausführliche Biographie Palomino's im *Museo pictórico* (1724). Dieser spanische Malerbiograph war aber bereits seit 1678 in Madrid beschäftigt, seit 1688 Maler des Königs; er sah in den Palästen noch alles wie es Velazquez zurückgelassen hatte, er benutzte die Archive und die Aufzeichnungen von Künstlern, die jenem nahe gestanden hatten, wie des Juan de Alfaro³⁾. Er konnte noch aus der vollen lebendigen Ueberlieferung schöpfen, und in der That beschränkt sich alles, was Spätere hinzugethan haben, auf kleine Correkturen und Zusätze. Aus dem *Museo* stammt alle Kunde über Velazquez und seine Collegen ausserhalb Spaniens bis in unser Jahrhundert. Seine Lebensbeschreibungen wurden 1739 ins Englische, 1749 ins Französische und 1781 auch ins Deutsche (Dresden) übersetzt; d'Argenville's Biographie (1745) ist nur ein Auszug. Antonio Ponz in seiner Kunstreise (Madrid 1772 ff.) brachte einige Beschreibungen von Bildern; Cean Bermudez benutzte für sein Dictionario Aufzeichnungen von Zeitgenossen, wie die des Malers Lazaro Diaz del Valle (1659), die noch abschriftlich in Privatbesitz vorhanden sind. Die „Discurse“ eines andern gleichzeitigen Kunstgenossen, Jusepe Martinez, neuerdings herausgegeben von Valentin Carderera (1866), enthalten gleichfalls einen hierhergehörigen Abschnitt (S. 116—9).

Eine bekannte und definirbare Grösse in der Republik der Künstler und Kunstfreunde konnte er erst werden in diesem Jahrhundert, und zwar durch zwei Ereignisse. Das eine war der Entschluss König Ferdinand VII, die Gemälde der nur wenigen oder nur flüchtig zugänglichen königlichen Schlösser zu Madrid und San Ildefonso in einem

1) V. Carducho, diálogos de la pintura. Madrid 1633. Neue Ausgabe S. 350.

2) F. Pacheco, El Arte de la Pintura. Madrid 1648. N. A. I, 134 ff. II, 15 f. 127. 135.

3) Palomino, Museo pictórico III. Madrid 1724. 400 Dexó Alfaro en su Expolio varios Libros, y Papeles muy cortezanos; entre ellos algunos Apuntamientos de Velazquez, su maestro . . . que nos han sido de mucha utilidad para este tratado. 353 á quien se debe lo mas principal de esta Historia.

Museum zu vereinigen (1819), das andere die Zerstreung eines Theils seiner Gemälde seit den Kriegszeiten über Frankreich und England. Selbst auf das schon früher im Ausland vorhandene ist man erst seitdem aufmerksam geworden: manche Bilder in Frankreich und Italien, in den Schlössern des österreichischen Kaiserhauses, in der Dresdener Galerie u. a. waren früher theils unzugänglich oder liefen unter falschen Bezeichnungen, besonders des Rubens; nur der Pabst im Palast Pamfili hat stets den richtigen Namen behalten.

Seitdem wissen von Velazquez auch noch andere als die Gelehrten: er ist in den Kunstkreisen von Paris und London eine wolbekannte und vielgenannte Persönlichkeit geworden, welche die ausübenden Künstler mindestens ebenso wie die Kenner, die Käufer und die Dokumentensucher beschäftigt.

Voran ging England, Dank dem lebhaften Reiseverkehr und einer Vorliebe für die spanische Schule, die schon im vorigen Jahrhundert in Privatgalerien nicht fehlte. Richard Cumberland der Maler schildert uns noch den Eindruck der Velazquez im neuen Bourbonenpalast. Die erste lesbare Biographie verdankt man Sir William Stirling Maxwell, einem schottischen Baronet (geb. 1818, † 1878). Sie erschien in den „Annalen der Künstler Spaniens“, London 1848, S. 576—688, dann in besonderer Ausgabe. Stirling ist auch als Schriftsteller ein Edelmann im grossen Stil, nicht bloss darin, dass er seine Bücher nicht in den Handel gab. Sein Werk gehört zu denen, wo man sich immer in der besten Gesellschaft fühlt. Es wendet sich allerdings an den verwöhnten Geschmack des englischen Publicums, und liest sich wie ein Essay Macaulay's, ist „boudoirfähig“; aber er citirt mit der Gewissenhaftigkeit eines geschulten Historikers. Auf kleinem Raum giebt er erstaunlich viel entlegene, immer interessante Daten und Curiosa: wie sie nur ein solcher Bibliophile (seine spanische Bibliothek war (und ist) ohne gleichen in Europa) zusammenbringen konnte; „eine Olla potrida, sagt Ford, *stuffed with savouries*, den nationalen Knoblauch nicht zu vergessen“. Doch war Sir William weit mehr Historiker, Heraldiker und Literator als Kenner, wiewol ein geschickter Zeichner. Er verweilt lieber bei graphischen Schilderungen grosser Staatsaktionen und Feste, als bei künstlerischen Verfahrungsweisen, die Prosper Mérimée unter seinen zahlreichen Notizen vermisste¹⁾. Diese Annalen, die er übrigens sehr jung verfasste, sind doch nur eine elegante Umschreibung jener Palomino und Bermudez, in englischer Sauce, im Grund nichts andres, als was der arme Fiorillo einst in Göttingen zu stande brachte (1806); nur belebt

¹⁾ Revue des deux mondes 1848. XXIV, 639 ff.

durch die Lichter und Farben seiner Reiseeindrücke und die grossen Perspectives der Geschichte, die ihm vertraut war.

Der lebenswürdige Begleiter auf Reisen in Spanien, Richard Ford (1796), dessen Reisehandbuch (zuerst 1845), voll Belesenheit in alten und neuen Autoren, gewürzt mit Humor, Sarcasmus, Volkskenntniss, Sympathie, von der Luft des Ortes durchweht, in dieser Klasse von Büchern einzig dasteht, war mehr Kenner als Stirling, obwol seine Charakteristiken heute für etwas optimistisch gelten. Sein Artikel Velazquez in der Penny Cyclopaedia ist das beste was dort über diesen geschrieben ist.

Stirling's Biographie wurde auch ins Deutsche (Berlin 1856) und von G. Brunet ins Französische übersetzt, mit rasonnirendem Catalog von W. Burger 1865. Wenn jenes Werk vorzugsweise aus Büchern geschöpft war, so sind Theodor Thoré's Aperçus ganz aus dem Umgang mit den Originalen gewonnen; sie sind wie eine stenographirte Causerie in Ausstellung und Galerie. Dieser taktfeste Kritiker moderner und alter Maler, der meist den Nagel auf den Kopf traf, war bekanntlich sogar Bahnbrecher in der Methode des Gemäldestudiums, und dass er an dem Ringen der Kunst der Gegenwart leidenschaftlich Antheil nahm, hat seine Schilderungen nur belebt. Er war einer von jenen geborenen Malern, die nur mit der Feder gearbeitet haben, und seine Feuillettonaphorismen sind zuverlässiger als manche gelehrte Bücher; seine geflügelten Worte haben unwiderstehliche Ueberzeugungskraft, weil sie nur die erste Empfindung ausdrücken, welche das Schreibtischfieber des Monographisten oft verfälscht.

An ähnlichen treffenden Bemerkungen ist die französische Literatur nicht arm; ich nenne nur Charles Blanc und Théophile Gautier. Die schätzbaren Artikel Paul Leforts, des besten Kenners der spanischen Schule in Frankreich, in der Gazette des Beaux-Arts, sind jetzt in einem illustrirten Bande vereinigt worden.

Seit den sechziger Jahren haben denn auch die Landsleute unseres Malers Vorarbeiten veranstaltet für eine durch das in den spanischen Archiven vergrabene Urkundenmaterial vervollständigte Biographie ihres jetzt am höchsten geachteten Künstlers. Von drei in günstiger Stellung für solche Arbeiten befindlichen Dokumentensammlern wurden seit etwa zwanzig Jahren Monographien vorbereitet und zum Theil schon 1870 und 74 öffentlich angekündigt. Indessen haben diese Forschungen nicht die Ergebnisse geliefert, die man hoffen konnte; von Aufschlüssen über Gemälde ist wenig zum Vorschein gekommen; man muss sich begnügen mit Aktenstücken über Hoftitel, Gehalt und amtliche Berichte aus dem Palastmarschallamt über Miseren. Bis jetzt ist nicht ein einziger Brief des Malers gefunden worden; und doch hat er mit Rubens, mit

dem Maler aus Murcia, D. Nicolas de Villacis korrespondirt. Eine bedeutende Entdeckung würde die neuerdings ans Licht gezogene Memorie über die Gemälde im Escorial sein, aber sie ist mehr als zweifelhaft.

Zuerst hat der Bibliothekar des Königs, D. Manuel Zarco del Valle, ein hervorragender Bücherkenner, in den *Documentos inéditos* eine Anzahl der wichtigeren Aktenstücke des Palastarchivs abgedruckt; er versprach damals eine Arbeit, welche äusserst merkwürdige Dokumente enthalten sollte, mit Benutzung sehr seltener Drucke des siebzehnten Jahrhunderts, Nachrichten von unbekanntem Gemälden, nach Aufzeichnungen von Zeitgenossen¹⁾.

Am meisten hat sich um diese Studien verdient gemacht d. Gregorio Cruzada Villaamil (geb. 1832 † 1885), der Herausgeber der einzigen, aus Mangel an Theilnehmern eingegangenen spanischen Kunstzeitschrift *El Arte en España* (1862—1870) und Verfasser der Schrift über Rubens als spanischen Diplomaten (Madrid 1876). Er hat die für das Studium der spanischen Malerei dieser Zeit so wichtigen und seltenen Malerbücher des Carducho und Pacheco (fast unauffindbar) wieder abgedruckt, und die Akten des Ordensarchivs von Uclés über Velazquez Adelsprobe veröffentlicht (1874). Er stand fast allein mit diesem gemeinnützigen Charakter seiner Schriftstellerei, in einer Gelehrtenrepublik, wo die Cabinete der Bücher- und Urkundensammler oft der Höhle des Löwen gleichen, in welche viele Spuren hinein und keine herausführen, und wo in luxuriösen Bibliophilen- u. a. Publikationen die Kunstgeschichte, mit sehr seltenen Ausnahmen, leer ausgeht. Villaamil hatte ein dokumentirtes Leben des Malers in den Druck zu geben begonnen, wovon mir neun Bogen vorliegen, als den kräftigen und auch politisch thätigen Mann ein plötzlicher zu früher Tod seinen Freunden entriss.

Der ausführliche, sehr geschickt gearbeitete, ja in der Form musterhafte erste Theil des Katalogs des Prado-Museums von d. Pedro de Madrazo y Kuntz (Madrid 1872) enthält ausser einem gedrängten und aus den fleissigen Studien des Verfassers im Palastarchiv mit einigen neuen Daten bereicherten Lebensabriss, sorgfältige Beschreibungen der Gemälde, brauchbar besonders für das Kostüm, und die Angabe ihrer wechselnden Aufstellungen in den königlichen Schlössern. Für diesen Band, der der einzige geblieben ist, erhielt d. Pedro von Isabella II. tausend Goldstücke. Zahlreiche Artikel des ungemein fruchtbaren Literaten und hochgestellten Staatsbeamten in seinen „Juwelen der Malerei“, in der Illustrierten Zeitung, in der Pariser Revue *L'Art* sind die Vorläufer

¹⁾ *Documentos inéditos para la Historia de España*. Tomo LV. 1870. S. 398.

einer demnächst zu erhoffenden Arbeit, für die er sich ohne Zweifel in einer sehr günstigen Lage befindet. Die Galerie des Prado ist unter der Leitung seines Vaters d. José (dessen schöne, am Hofe Ferdinands VII gefeierte Gemalin eine Tochter des deutschen Malers Kuntz in Rom war) ausgewählt und aufgestellt worden; jener besass selbst eine Gemäldegalerie, die von den Söhnen an den Bankier Salamanca verkauft wurde; er hat die königliche Sammlung in einem lithographischen Prachtwerk herausgegeben. Diese ist seitdem in einer Art Erbpacht der Familie verblieben; auch nachdem sie durch die Revolution von 1868 aus dem *Museo del Rey* ein *Museo nacional* geworden war, eine Annexion, die Alfons XII edelmüthig bestätigte. — Gewiss eine vortreffliche Situation, um Kenner wo nicht durchs Auge, so doch durchs Ohr zu werden.

Der Advocat und Bibliophile d. Francisco Asensio in Sevilla hat in einer Schrift über Pacheco¹⁾ die Urkunden der Kirchenbücher mitgetheilt und kürzlich dessen von ihm wiederentdecktes und erworbenes Bildnisswerk phototypisch herausgegeben, — die ergiebigste Quelle für die Kenntniss der damaligen Gesellschaft Sevilla's. Ich habe den Text seiner Zeit noch in einer Abschrift der Bibliothek der historischen Akademie benutzt.

Neuerdings ist an Velazquez (und Murillo) eine Arbeit gewandt worden, wie man sie wohl für mehr Künstler haben möchte, ich meine das merkwürdige Buch von Charles B. Curtis in New-York²⁾, mit welchem Amerika auf der Arena des kunstgeschichtlichen Studiums erschienen ist. Dies Werk seltener Liebe und eines wohl zwanzigjährigen Sammelfleisses beabsichtigt eine beschreibende Zusammenstellung alles dessen, was jemals auf den Namen des Velazquez (wenigstens durch die Druckerpresse) getauft worden ist, nebst der Geschichte der Bilder, ihren Preisen und dem Verzeichniss aller Reproduktionen, von welchen Curtis wohl die vollständigste vorhandene Sammlung besitzt. Der Verfasser hat grundsätzlich von einer kritischen Sichtung abgesehen, die freilich denen die sein Buch gebrauchen viel vergebliche Wege erspart haben würde, aber auch seine eigene Mühe mehr als verdoppelt und das Buch dem Ideal, welches der heutigen Kunstgelehrsamkeit vorzuschweben scheint, sehr nahe gebracht hätte. Zu den besonders gescheiten Eigenschaften des Werkes gehört, dass er ihm die Form gegeben hat die für den Inhalt passte: die eines Katalogs, während andere aus dem Material, das für einen rasonnirenden Katalog allenfalls hingereicht hatte, eine

¹⁾ Francisco Pacheco, sus obras arstísticas y literarias. Apuntes por D. José Asensio. Sevilla 1876.

²⁾ Velazquez and Murillo. A descriptive and historical Catalogue by Ch. B. Curtis. London 1883.

Geschichte machen zu können glaubten. Er könnte mit Börne sagen: „Ich hätte sie (die Nummern) und die Leser ebenso leicht an eine gemeinschaftliche Galerenkette der Langeweile schmieden können.“ Uebrigens beweisen die wenn auch sparsam ausgesäten Zweifel und Vermuthungen, dass dem trefflichen Mann auch kritischer Scharfsinn wenn er will zu Gebote steht. — Sein Buch überhebt das gegenwärtige der Mühe, ein Verzeichniss der Werke zu geben.

Wenn Richard Ford im Jahre 1848 constatirte, dass „die Deutschen ihren üblichen genauen und kritischen Fleiss diesem Gegenstand (der spanischen Malerei) noch nicht zugewandt hätten,“ so lag darin ein Wink, den aber bis jetzt Niemand beachtet hat. Zwei Reisen unserer verdienten Meister Passavant und Waagen, brachten ein kleines Buch des erstern und einige Artikel des letztern; in diesen stehen auch Bemerkungen über Velazquez.

Der Verfasser fühlte sich bei seinem ersten ohne bestimmte oder literarische Absichten unternommenen Besuch in Spanien (1872) von diesem Meister besonders gefesselt; er ist oft in das Land zurückgekehrt, meist aber um sich auf andern Gebieten der dortigen Denkmälerwelt umzusehen, welche vielleicht mehr den Reiz und Vortheil des Unerforschten hatten. Zuweilen schien es ihm als ob ein Werk über Velazquez mehr für spanische Leser — und Federn — sei. Aber nach solchen Pausen, wo er die Arbeit bei Seite legte, ist er immer wieder zu dem Gegenstand hingezogen worden, und so ist endlich, fast wider seinen Willen, dieses Buch zustande gekommen. Heutzutage hat das Recht zu einer Malerbiographie nur wer durch unermüdliches Studium der Originale sich eine Basis der Kennerschaft verschafft hat; der Verfasser hat alle Werke von denen er erfahren, auch die in Italien, Russland und besonders in England zerstreuten, wiederholt zu sehen gesucht. Die Zeit und Mühe die hier bloss auf Schärfung des Auges, auf Gewinnung eines Urtheils über oft nicht einmal bedeutende Stücke oder Begründung einer Abkennung in ein paar Zeilen gewandt werden muss, werden die beurtheilen, welche ähnliche Arbeiten gemacht haben.

Obwol archivalische und dergleichen Studien für uns nur Ruhepausen sind neben der eigentlichen Arbeit des Studiums der Bilder, der Regeln und der Technik der Kunst: so sind diese Intermezzos für das vorliegende Buch doch zuweilen recht lang ausgefallen. Die Inventare der königlichen Schlösser z. B., aus welchen, um nur einen Punkt zu nennen, über Velazquez Thätigkeit als Galericorganisator Aufschluss zu gewinnen ist, mussten eigenhändig abgeschrieben werden. Die spanischen Correspondenzen der Archive Italiens (Venedig, Neapel, Florenz, Modena u. a.) gewährten ausser einigen den Meister betreffenden Briefen

viele Daten, welche auf die in der Lebensgeschichte berührten Personen und Zustände oft überraschendes Licht werfen. Die Biographie eines Künstlers, der in diesem Maasse Spiegel seines Zeitalters ist, würde ohne Orientirung in dem letztern wie das Fragment einer verlorenen Handschrift sein. Aber diese Orientirung muss man suchen nicht in Geschichtswerken, um banale kulturhistorische Einleitungen zu schreiben, sondern in den Tagebüchern, Depeschen und Comödien der Zeit.

Die Reisen jenseits der Pyrenäen gaben auch Gelegenheit zu einiger Kenntniss von Land und Leuten, die zum vollen Verständniss der Kunstwerke ebenfalls nicht zu entbehren ist. Velazquez sollte dort nicht bloss in Madrid studirt werden, obwol ausser Madrid kaum etwas von ihm zu finden ist. Wenn die erste Eigenschaft eines Werkes der nachahmenden Künste Wahrheit ist (besteht doch dessen Genuss eigentlich in der Wiedererkennung), wie kann man ein Urtheil haben, ohne das zu kennen was der Künstler vor Augen hatte. Zwar die Dons mit den *golillas* und die Damen in den *vertugadines* sind an den Ufern des Manzanares nicht mehr zu finden; aber die Race und die Scholle ist noch wenig verändert. — Oft hört man Dinge unnatürlich nennen, bloss weil man sie nie gesehen hat; man setzt auf Rechnung des Künstlers was im Gegenstand lag; man verfolgt die Descendenz der Motive als seien sie Arcana einer Kastenüberlieferung, während sie vor Jedermanns Augen lagen; man nennt eine Auffassung steif oder roh, affektirt oder ideal, wo es sich um ganz ehrliche Protokollirung der Wirklichkeit handelt. Die angeborene Geberdensprache des Südländers erscheint dem Nordländer pantomimisch, und manierirte Beweglichkeit bloss weil sie formlos und aufgeregt ist, als Puls des Lebens. So wurden z. B. in einem neusten Machwerk die Landschaften unsers Malers mit aufgehängten Draperien verglichen, obwohl bei jedem, der im castilischen Hochland reist, auf Schritt und Tritt ihre Erinnerung hervorgerufen wird.

Noch ein Wort über Anordnung und Ausstattung!

Die Geschichte eines Künstlers ist vor allem die Geschichte seiner Werke, und es kostet nicht die wenigste Mühe, die letzteren zu placiren, wo äussere Zeugnisse im Stich lassen. In unserm Fall sind wir nicht so glücklich daran wie etwa bei Rembrandt oder Ribera, aber auch nicht so rathlos wie bei Murillo. Die grossen Wandlungen der Malweise stehen fest. Aber mit Gewalt alle Bilder auf Jahr und Monat datiren wollen, würde zu Selbsttäuschungen führen. Wie selten (man möchte sagen, nur zufällig) bestätigen nachfolgende äussere Aufschlüsse die Deduction! Eine Gruppe von Erscheinungen nimmt bei anhaltender Beschäftigung unwillkürlich eine gewisse Verkettung im Innern an, und man fühlt sich zuletzt seiner Sache so gewiss, als habe man dem Mann

bei der Arbeit über die Schulter gesehen; aber das wahrscheinliche ist selten die Wahrheit. Abgesehen von der hier empfehlenswerthen sokratischen Weisheit des Nichtwissens ist es ganz lehrreich, die gegenständliche Ordnung gelegentlich mit der chronologischen wechseln zu lassen. Die Feststellung der sogenannten „Entwicklung“ lenkt die Aufmerksamkeit zusehr auf gewisse mit den Altersstufen zusammenhängende Wandlungen, die bei allen mehr oder weniger typisch ähnlich sind, aber das innere Wesen ihrer Kunst wenig berühren.

Bei den von R. Brend'amour gearbeiteten Holzschnitten sind ausser Zeichnungen von Künstlern, meist die Photographien von J. Laurent und die Meisterwerke Braun's zu Grunde gelegt worden, aber mit Benutzung des lithographirten Galeriewerks, der ältern Kupferstiche und der Radirungen Maurá's, wo jene im Stich liessen. Diese Bilder sollen Illustrationen sein, nicht Publicationen! Sie sollen nur das Maass von Stütze gewähren, welches die Phantasie des Lesers nicht entbehren kann; man wird ihm doch nicht zumuthen den photographischen Apparat zu dem Buche hinzuzukaufen. Ein Prachtwerk nach heutigen Mustern wollte ich nicht bringen, auch wenn die Möglichkeit sich geboten hätte. Das Buch ist die Arbeit eines Schriftstellers der sich Leser wünscht, kein Text zu einem Bilderbuch, wo der Verfasser wie ein Jahrmarktsbarde die Historien mit dem Stocke zeigt. Ein Buchtext soll auf eignen Füßen stehen; und wenn die Kunst zuweilen Gedanken in Gestalten umgesetzt hat, warum sollte es nicht erstrebenswerth sein, wenn auch in unendlicher Annäherung, das Anschauliche in die andere Welt der Worte zu übersetzen! Vor den Originalen würde eine solche Uebersetzung freilich nicht geniessbar sein.





Sevilla.

Naturae gaudentis et lascivitatis opus.
Ludovicus Nonnius.

Es ist ein allgemein menschlicher, wiewol in sehr wechselnder Stärke verbreiteter Trieb, bei Personen, die einen tiefen Eindruck zurückgelassen haben, mögen sie nun bleibendes für Nation und Menschheit geschaffen haben, oder nur der Spielball eines ausserordentlichen Geschickes gewesen sein, sei es endlich dass wir sie bloss geliebt haben, die Aeusserlichkeiten und die Umgebung ihrer Existenz kennen zu lernen. Wir fragen nach dem Platz wo sie geboren, nach den Bergen deren Luft sie als Kinder geathmet, und wollen neben ihrem Grabe stehn; wir erkundigen uns nach ihren Vorfahren, Lehrern und Kameraden. Diesem Trieb ist es Gebrauch geworden, in Biographien Rechnung zu tragen, besonders bei Menschen deren Wirkungskreis der Phantasie angehört.

Dieses Bedürfniss beruht auf einem einfachen psychologischen Gesetz und hat an sich gar nichts zu thun mit der wissenschaftlichen Absicht (durch die man solche Abschweifungen zu rechtfertigen sucht), den Menschen und sein Werk nach Zeitbegriffen und dem ursächlichen Zusammenhang zu erklären. Die zufällige Oertlichkeit wo Jemand die Hand des Schicksals in seinem Leben erfahren hat, der Baum der dort stand, der Ruf eines Vogels, der Qualm eines Feuers gräbt sich unauslöschlich

ein, und diese bedeutungslosen Dinge erhalten die magische Kraft, jenes Erlebniss und den damaligen seelischen Zustand heraufzubeschwören.

Jenes wissenschaftliche und dieses associative Interesse stehen sogar oft in umgekehrtem Verhältniss. Je grösser ein Mensch gewesen, je weiter die Verbreitungskreise sind, welche das letztere Interesse um ihn beschreibt, desto weniger ist er ein Produkt seiner Umgebung. Wir sagen, wenn wir seinen Namen nennen: die Zeit nannte ihn Colombo, Raphael, Shakespeare, und geben damit zu verstehen, dass das Zeiträumliche Nebensache ist. Gleichwol ist jener Cultus der Zufälligkeiten vollkommen berechtigt. So weiht die Kirche dem Vater ihres Stifters Tempel und veranstaltet Pilgerfahrten nach dem heiligen Grab, obwol sie glaubt, dass der Heiland vom Himmel gekommen und dahin zurückgekehrt sei.

In dem folgenden Abschnitt dieses Buchs soll also von der Stadt Sevilla und ihrer Gesellschaft, von den Wechseln des Geschmackes vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert, von den Künstlern die im Beginn des letztern den Ton angaben, die Rede sein. Wäre dies alles so bekannt, und soviel darüber geschrieben worden wie z. B. über Florenz, so würde dieser Theil ungeschrieben geblieben sein. Aber in der Lebensgeschichte unseres Malers müssen eine Menge Dinge und Personen genannt werden, mit denen wenige Leser eine deutliche Vorstellung verbinden würden, und es wäre unhöflich ihnen zuzumuthen, sich eine kleine Bibliothek zu leihen oder zu kaufen. Ein gutes Buch sollte nichts sagen als das was aus ihm selbst klar und deutlich ist.

Was Sevilla in früheren Tagen gewesen, das braucht man bis jetzt noch nicht bloss in Archiven auszugraben, oder aus Ruinen zu ahnen. Noch steht der Minaret des Jaber und der Orangerhof der Moschee mit der *puerta del perdon*; der Alcazar Don Pedros mit seinem Garten, der noch heute als königliches Haus dient, wie der Palatin zur Zeit der Ottonen; und die Kathedrale, welche die Domherrn während einer Sedisvacanz zu errichten beschlossen hatten, nach der Sage in einer Art babylonischer Aufwallung: „Lasset uns eine Kirche bauen, so gross dass uns die Nachwelt für Narren halten soll“¹⁾. Diess ist jedenfalls gut erfunden, andalusisch und von echt spanischem Humor im Ausdruck. Es ist ein Bau ohne Baumeister und Erbauer, ein Werk vieler Geschlechter

1) A. Ponz, Viage en España IX, 3.

von Domherrn, Dechanten und Erzbischöfen, und einer Colonie fremder und einheimischer Künstler.

Diese Bauwerke beweisen dass Sevilla lange vor Columbus die blühendste und schönste Stadt der Monarchie war, wie Alarcon sagt, „die Ausnahme der Zeiten und der Neid der Städte“¹⁾. Navagero fand es den italienischen Städten ähnlicher als irgend eine andere Stadt des Reichs. Sevilla, schreibt der Florentiner Serrano, gilt, als Hauptstadt der besten Provinz, und durch seinen Handel allgemein für die reichste Stadt Spaniens (7. Februar 1637).

Sevilla war von jeher stolz auf seinen Reichthum und auf seine Devotion, auf die Eleganz seiner Wohnungen und die grandiosen Werke der Barmherzigkeit, auf die Schönheit seiner Frauen und die Tapferkeit seiner Edlen. Nicht immer war Sevilla eine Stadt von Sybariten gewesen; lange erhielt sich der Geist der vom Norden gekommenen Geschlechter der Reconquista. Man betrachte die Grabmäler der Rivera und Ponce de Leon in der Universidad: da ist die Schlummerstatue des Gründers Per Afan de Rivera, gestorben 1423 im 105. Lebensjahr, „der (wie die Inschrift sagt) sein Leben verzehrte im Dienst Gottes, im Krieg gegen die Mauren und im Dienst von fünf Königen“, und seines Sohnes Diego Gomez „der sein ganzes Leben im Mohrenkrieg verbrachte“.

Sevilla war eine Welthandelsstadt geworden. „Es wäre ein ebenso grosses Wunder, sagt Alarcon, in Madrid einem Frauenzimmer zu begegnen das nicht bittelt, wie in Sevilla einem Cavalier, der nicht eine Ansteckung vom Handelsmann²⁾ hätte“. In der ersten Zeit kamen Schiffe bis zu vier- bis fünfhundert Tonnen den Guadalquivir hinauf und löschten die Ladung am Molo, der Torre de oro. Die Flut stieg bis zwei Meilen über Sevilla hinauf. Ihr Handel führte nach dem Norden Oel, Wein, Zitronen und Orangen, nach Kastilien Goldstoffe, Doppeltaffet und Sammet, das Seidengewerbe beschäftigt noch immer Tausende³⁾.

So kam es, dass im Lauf des sechzehnten Jahrhunderts der Reichthum mit unerhörter Raschheit zunahm, als die Stadt das grosse und einzige Thor des Verkehrs mit der neuen Welt

¹⁾ Esta excepcion de los tiempos, envidia de las ciudades. Alarcon, ganar amigos I.

²⁾ Es segunda maravilla un caballero en Sevilla, sin ramo de mercader. Idem, El semejante de sí mismo I.

³⁾ Reisebeschreibung des Diego Cuelbis aus Leipzig a. d. J. 1599, Handschrift des Britischen Museums. Noch im Jahre 1673 hatte Sevilla 405 Seidenwebstühle.

wurde, und die Silberflotten erst hier, später in San Lucar und Cadiz aus- und einliefen. Hier wurden die Wimpel und Standarten gemalt, welche Spaniens Schild über die Weltmeere trugen. Die Casa de Contratacion hatte die Gerichtsbarkeit über den Verkehr mit den Colonien, und die grossen Kaufherren das Monopol des überseeischen Handels. Sie beherrschten die alten Handelsstädte der Mittelmeerländer und selbst des Nordens, deren Kaufleute ihre Waaren nach diesem Hauptstapelplatz der damals weltbeherrschenden Halbinsel brachten. „Sevilla, sagt Thomas Moncada, ist die Hauptstadt aller Kaufleute der Welt: vor kurzem noch lag Andalusien am Ende der Erde, jetzt ist es ihr Mittelpunkt geworden“¹⁾. Die Einkünfte und Zolleinnahmen, der Werth des Besitzes, die Volkszahl stieg. Dieser Handel hatte ganz neue Bevölkerungsschichten herangezogen. Es gab nun drei scharf unterschiedene Klassen: die Eingeborenen, Nachkommen der Colonisten und der Reste der alten Einwohner, Adel und Volk, gemessen, tapfer, begütert, von ihren Einkünften oder ihrer Hände Arbeit lebend, die nicht ausser Land gingen. Die fremden Geschäftsleute: von ihren Kolonien sind noch die Strassennamen übrig: deutsche, vlämische, französische, italienische. Endlich die Müssiggänger, die Fracasso's, die Spieler, aus denen gelegentlich Banden zum Kampfe gegen die Morisken geformt wurden. Das alles fand kaum Platz: „Hier ist selbst der Strom bewohnt, wie in China“.

Eine allmähliche Umwandlung des Lebens und der Gestalt der Stadt folgte. Die Schätze Indiens, sagt Zúñiga²⁾, zogen den Handel aller Völker an, und brachten eine Ueberfülle alles dessen was in der Welt köstlich heisst, in Kunst und Natur“. Gerade die Regierung Philipp III, in welche die Jugend des Velazquez fällt, bezeichnet der Chronist als die Epoche dieser Veränderung, es war die Zeit der grossen Stiftungen, der Hochfluth des Unternehmungsgeistes. „Bald, sagt er, begann sich in allen Stücken eine andere Welt zu zeigen“. Das waren seine halcyonischen Tage!

Das Reich erblickte in Sevilla, wo, wie Lope sagt, „zweimal alljährlich der gesammte Unterhalt Spaniens landet³⁾“, seine allgemeine Hülfe (*socorro*) und die gemeinsame Hoffnung seiner Städte⁴⁾.

1) Weiss, L'Espagne I. 24.

2) Zúñiga, Anales de Sevilla, zum Jahr 1564 und 1599.

3) Lope, el peregrino de su patria. Obras sueltas V, 320.

4) Jornada que S. M. hizo á la Andaluzia 1624.

Sie lieferte im siebzehnten Jahrhundert zwei Drittel des baaren Geldes für die Halbinsel¹⁾; „die Erwartung seiner Galeonen, sagt Zúñiga, hält die Nationen Europa's in Spannung, die jetzo leider dabei mehr interessirt sind als Spanien und Sevilla, wohin das meiste kommt und wo das wenigste bleibt“²⁾.

„Dieses Gold aber, sagt Pedro de Medina, war die Belohnung für den wahren Glauben; wie der Herr Salomo mit Gold und Silber ausrüstete, um den Tempel zu bauen, d. h. die Ungläubigen in den Schooss der Kirche zu bringen.“ Kirche und Börse waren damals noch sehr nahe Nachbarn. Ehe die Lonja fertig war, versammelten sich die Kaufleute auf dem durch Stufen erhöhten Raum vor der Kathedrale. In der Strasse darunter wurden die Versteigerungen gehalten: Silbersachen, Sclaven, Stoffe, Kunstschränke, Gemälde: wie im Tempel der Libitina, sagt Rodrigo Caro. Unter den Wohlthätigkeitsanstalten war der grösste Palast der Stadt, das Hospital de la Sangre, gegründet von D^a. Catalina de Rivera und ihrem Sohn D. Fadrique. Dieses Haus hatte nach und nach für fünfzigtausend Dukaten an frommen Werken gestiftet.

Sevilla war auch eine sehr katholische Stadt. Seit der Reconquista verwandelten sich ihre arabischen Paläste in Klöster⁴⁾. „Ihr grösstes Prärogativ ist die Andacht zur Königin der Engel, jener angeborene Glaube an die unbefleckte Empfängniss, für deren Definition die Bewegung von ihr ausging.“ Sevilla besitzt drei colossale mittelalterliche Madonnengemälde, die noch heute von Gelehrten, deren Glaube stärker ist als ihre Archäologie, auf die altchristliche, westgothische Zeit zurückgeführt werden, Bilder, wie sie keine christliche Nation sich rühmen dürfe zu besitzen.

Trotz alledem, und trotz der italienisch-humanistischen Bildung und Dichtung, für die man damals schwärmte, war Sevilla eine Stadt von orientalischem Grundwesen geblieben, und ist es bis heute. Seine marmorgepflasterten *patios*, belebt von Brunnlein mit Blumenpyramiden und von balsamischen Gerüchen durchduftet, erscheinen dem Nordländer, wenn er, durch seine engen labyrin-

1) Depesche des venez. Gesandten Basadonna vom 15. Mai 1649. Frari-Archiv.

2) Zúñiga zu 1579. Zum folgenden 1587. Die spanischen Pistolen fanden sich nur im Ausland. Man verglich Spanien mit dem arkadischen Esel, der Gold trägt und Disteln frisst.

3) D. Pedro de Medina, *grandezas y cosas notables de España* 1548. Fol. 51 ff.

4) Der Palast des Bab Ragel in s. Clemente. Museo Español IV, 198.

thischen Gassen sich windend, in den offenen Zaguán hineinsieht, wie Scenerien arabischer Märchen. Noch vernehmen wir in den Melodien des Volkes die schwermüthigen arabischen Weisen, und Tänze sind aus den Kirchen noch nicht verschwunden. Diese Feste, Masken, Tänze und Processionen erschienen den Fremden jederzeit ganz im Geschmack des Ostens, — *all' uso antico morisco del paese*¹⁾. In den Gemächern, die sich um diese *patios* legen, standen Schränke mit Marketeriearbeit aus Cedern- und Rosenholz, Ebenholz und Elfenbein, Schildpatt und edlem Metall, die feinsten indischer Arbeit aus Goa; chinesische Emailgefäße, farbenprächtige Vögel der Tropen. Um die Wände liefen Azulejos mit Metallreflexen, flandrische und mexikanische gewirkte Tapisserien, corduanische Ledertapeten wurden dort aufgehängt, und den Boden bedeckten persische Teppiche. Jetzt haben sich die Museen mit diesen immer seltener werdenden Herrlichkeiten angefüllt. Selbst die christlichen Tempel waren bis ins 16. Jahrhundert ein Gemisch von Moschee und Kirche, neben gothischen Portalen und Chorpolygonen erhoben sich Glockenthürme mit Hufeisenbögen, Kreuzgewölbe wechselten mit Artesonado-Decken. Die letzteren gebraucht der Dichter Luis de Leon als Beispiel des seinem frommen Sinn bedenklichen Zaubers dieser *Mudejar*-Kunst

— *el dorado techo . .*

del sabio Moro, en jaspes sustentado.

Aber die Casa de Pilatos des Fadrique Enriquez de Rivera (1533) hatte diesen Maurenstil mit den heiligsten Erinnerungen der Christenheit verknüpft. Nach den arabischen und gothischen Stilformen war die italienische Renaissance erschienen, aber auch sie hatte dem Geist des Ortes nicht widerstanden; sie berauschte sich in figürlicher und ornamentaler Phantastik. Jetzt herrschte freilich der strenge nüchterne Cinquecentostil des Herrera, in dem der Tempel Mercur's gebaut wurde. Nun vermochte man nur noch mit den Augen eines Vignola zu sehn, und man verstand nicht mehr, was das abgelaufene Halbjahrtausend geschaffen. Lope bewundert das Monument der heiligen Woche als Sevilla's höchste Merkwürdigkeit²⁾. Doch verbreiteten die Werke der Vorzeit über die Stadt auch in den Augen dieser neuen Menschen ein

¹⁾ So erschien Zane der Zug des Hof's nach der Atocha bei der Geburt des Prinzen im Jahre 1657 (28. November).

²⁾ Wahrscheinlich im Jahre 1559 modellirt; *máquina tan rara del monumento, la mayor del cielo* nennt er dieses kalte Werk, ebenda.

poetisches Helldunkel. „Memphis Castiliens“ nennt Tirso Sevilla¹⁾. Noch war die Schöpferkraft nicht versiegt, noch ein kostbares Geschenk hatte die Stadt bereit für Spanien und die Menschheit: seine Malerschule.

Sevilla war auch eine lustige Stadt, *regocijadísima y vistosa* nennt sie das Reisejournal Philipp IV (1624). Damals waren seine Gefilde und die Ufer des Stromes weit reicher als heute mit Gärten bedeckt. Navagero fand sie noch dünn bevölkert, und viele Gärten lagen innerhalb der Mauern. Dieser Venezianer ist entzückt über die Parks mit ihren dichten Hainen von Cedern, Orangen und Myrten, besonders die paradiesischen der Karthause²⁾ und von S. Gerónimo de Buena vista. Sie verdankten aber mehr der Natur als der Pflege. Sie dehnten sich tief ins Land (*el compas de Sevilla*) aus. So bot sich von der westlichen Anhöhe (*montañeta*), wo die Ajarafe beginnt, ein Anblick dar, den nach Rodrigo Caro, „der Pinsel des geschicktesten Malers wiederzugeben verzagen müsste.“ Wenn man Lesern spanischer Comödien die Alameda des Herkules nennt, oder die Barken und das Gestade, welches der Sohn des Columbus mit Alleebepflanzte, oder den Garten des Alcazar (den wonnigsten Ort Spaniens nennt ihn der genannte Italiener), so bevölkern sich ihnen diese Orte mit Szenen romantischer Abenteuer. Denn in Sevilla, sagt Calderon, tauchen hundert neue Geschichten in jeder Nacht auf³⁾. Hier lebte und wurde vom Teufel geholt Don Juan Tenorio, der „Spötter von Sevilla“. Die Mutter der Waisen und den Mantel der Sünder nennt es Mateo Aleman⁴⁾. Die grünen Säle des Alcazar bezeichnet der Dichter jenes *Burlador* als die Schule der Liebe; er lag dicht an der Börse; „hier schienen die Dichtungen von den Gärten des Admet und Alkinous keine Fabel mehr; er ist die Börse der Frauen⁵⁾“. Um den Schritt von der Andacht zur Lebenslust zu machen, brauchte man nur die Schiffbrücke nach der Triana zu überschreiten, „in der sich die getrennten Theile der Stadt die Hände reichen“. Zu beiden Seiten wimmelte es von grossen und kleinen Fahrzeugen.

1) Tirso de Molina, *No hay peor sordo* III (1625 geschrieben).

2) *Buen grado hanno i Frati che vivono lì a montar di lì al Paradiso.* Navagero.

3) *Es lugar, donde cada noche salen cuentos nuevos.* Calderon, *el médico de su honra* II. *Lugar tan acomodado á hallar aventuros, que en cada calle y tras cada esquina se ofrecen mas que en otra ninguna.* D. Quixote I, 14.

4) *Im Guzman de Alfarache* I, 1, 2.

5) Tirso, *El amor médico* I.

Triana war die Stadt der Fremden, voll schöner Gärten, hübscher Häuser und sauberer Strassen, die Stadt der Spielhäuser und der Posaden, wo immer viele und vornehme Gäste zu treffen waren, weil man da ungestört von Polizei und Nachbarn sich unterhalten konnte¹⁾. Sie waren der Lieblingsausflug der Sevillanerinnen, die in Barken herüberkamen, gerudert von buntgeputzten Fergen. Dort waren die Buden der Töpfer und der Glasbläser, von hier aus verbreitete sich der Schimmer dieser Keramik über Kirchen und Paläste von Spanien und Portugal.

Zuweilen kamen Zeiten, wo der Schatten des Todes über die Stadt zog, wie in den ersten Jahren und in der Mitte des Jahrhunderts, als die Pest dort wüthete. Im Jahre 1649, erzählt der modenesische Gesandte, fanden im Schrecken dieses Todes auf einmal siebentausend Eheschliessungen statt, von denen die mit *amancebadas* gelebt²⁾. Als Philipp III im Jahre 1619 nach Lissabon zog mit seinem Hof, verliess ein Schiff mit vierzig Courtisanen die Stadt, „in reichen Kleidern und Juwelenschmuck“, um zu dem Hof zu stossen; sie wurden von Corsaren nach der Berberei geschleppt³⁾.

Aber neben der Meleket des Himmels forderte auch Moloch noch seine Opfer. Die Verbreitung mystisch krankhafter Verirrungen des religiösen Gefühls enthüllten die Ereignisse des Jahres 1623, als zehntausend Personen in sechs Monden wegen Ketzerei verhaftet wurden, *Alumbrados*, von denen die Inquisition, erschreckt durch die Zahl, „nur sieben Rädelsführer sammt einer dieser Ketzer Beata auf den Scheiterhaufen gelegt, die übrigen aber mit verdienter Lebensstrafe verschonte“⁴⁾.

Die Dichter.

Seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts war auch in der gebildeten Gesellschaft Sevillas italienische Cultur durchgedrungen. Nachdem Antonio von Lebrija (1444 † 1522) das lateinische Studium in Andalusien begründet hatte, entwickelte sich durch das Lesen italienischer Dichter und Schriftsteller eine neue Welt

¹⁾ Diego Cuelbis. Man bezahlte für ein Zimmer 1 Ducaten oder 12 Realen monatlich.

²⁾ Modenesische Depesche vom 15. Juni 1649.

³⁾ Venezianische Depesche vom 28. Juni 1619.

⁴⁾ Khevenhiller, *Annales Ferd. X.*, 330.

von Empfindungen und Literaturformen innerhalb der unerschütterten katholischen Ueberlieferung. Mit jener Verkennung, die jede Zeit für ihre nächste Vorgängerin hat, ging man oft an den früheren dichterischen und künstlerischen Schöpfungen vorbei, auch an dem was heute für uns allein den Zauber von Sevilla ausmacht, vertiefte sich in die Erinnerung altrömischer Tage, und vergoss poetische Thränen über deren Untergang. Rodrigo Caro (aus Utrera, 1573 † 1647), der Geschichtsschreiber Sevillas und seiner *varones ilustres*, lateinischer Epigraphiker, ist der Verfasser einer Ode auf die Ruinen von Italica (Altsevilla), die Francisco de Rioja nur umarbeitete und in einigen der besten Strophen kopirte. Sie trauerten in der Todtenstille des verfallenen Amphitheaters und träumten von dem einstigen Beifallsbrausen des „grossen Volkes“, welches die Thaten der Fechtersclaven jubelte! klagten über die „stolzen Statuen, welche die gewaltthätige Nemesis herabstürzte“. Ein Sonett desselben Inhalts dichtete Pedro de Quirós, und Juan de Arguijo besang die Ruinen Carthago's, Troja's und den Tod Cicero's

Der gefeiertste Dichter Sevillas, Hernando de Herrera, *el divino* (1534 † 1597) folgte ganz den Pfaden Boscan's und Garcilaso's, ihm zufolge des grössten spanischen Dichters, ausser dem, nach Lomas de Cantoral (1578), Spanien kaum einen Dichter des Namens werth hervorgebracht haben sollte. Nach Pacheco war Herrera der erste, der die Sprache zu ihrer Höhe erhob. Der Beneficiat von S. Andrés fand auch seine Laura in Doña Leonor de Milan, Gräfin von Gelvez, „welche, in Anbetracht dass er ein so erhabener Dichter war, diese Huldigungen mit Gutheissen ihres Gemahls gestattete“. Ihm galt das Sonett als die schönste dichterische Form spanischer wie italienischer Sprache.

Welche Titel! Gigantomachie (Herrera), Hercules, Psyche, zwölf Bücher in *rima suelta*, Tod des Orpheus in Octaven (letzterer von Malara), derselbe Gegenstand von Jauregui. In jenem Hercules in achtundvierzig Gesängen und in Octaven, dem Don Carlos gewidmet, war „alles treffliche versammelt, was er in griechischen und römischen Dichtern gefunden“.

Pedro de Mexia († 1555), der einst in Salamanca die gefürchtetste Klinge schlug, dem Carl V in Augsburg (1548) die

¹⁾ Die meisten der hier zusammengestellten Züge, soweit sie nicht schon bekannt waren, sind dem biographischen Bildnisswerk des Pacheco entlehnt, der diese Männer grösstentheils persönlich kannte: wir befinden uns also in der geistigen Atmosphäre der Jugendzeit unsres Malers.

Erzählung seines Lebens auftrag und der mit Luis Vives einen lateinischen Briefwechsel führte, hat später, als er kränkelnd, von jahrelangem Kopfschmerz geplagt, auf vier Stunden Schlaf beschränkt, zu Hause sitzen musste, eine jener beliebten Miscellensammlungen meist aus alten Schriftstellern in der Art des Macrobius verfasst: *Silva de varia leccion*, die in viele Sprachen übersetzt wurde und im 16. und 17. Jahrhundert in Jedermanns Händen war; geistreiche Ausdrucksweise (*agudeza*) und Schmelz (*dulzura*) schreibt Pacheco seinen Versen zu.

Der witzigste Kopf war Balthasar del Alcazar († 1606), der Verehrer des Martial und Horaz (*el Marcial sevillano*). Pacheco gesteht, dass er, ein spanischer Boswell, alle seine Aussprüche aufschrieb, wenn er ihn besuchte; einmal meinte Balthasar: „Ich wünschte du wärst mein Slave“. Er überrascht uns sogar mit kecken Trinkliedern, die er auch komponirte. „Er war mit wenig Worten witzig, und machte mit einem Wort das frostigste Gericht schmackhaft, indem er mit scheinbaren Nachlässigkeiten den Gaumen reizte. Das blossе Hinrollen seiner Verse bestrickt das Ohr“.

Diese gelehrten Dichter wandten sich auch der aufstrebenden Bühne zu. Das Auftreten des Lope de Rueda (seit 1544), eines Sevillaner Goldschlägers, hatte dort das volkstümliche Theater begründet. Zwei grosse Bühnen wurden im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts erbaut: eine hölzerne und eine gemauerte mit Marmor. Jener Juan de Malara, der „bätische Menander“ († 1571), mit Francisco de Medina († 1615) Lehrer des griechischen und lateinischen, erst in der Calle de Catalanes, dann in der Alameda, damals Laguna genannt, schrieb zahlreiche Comödien und Tragödien, geistlichen und weltlichen Inhalts, „mit bewundernswürdigen Exempeln und Betrachtungen, voll von Sinnsprüchen, Oden und elegischen Versen, in lateinischer und spanischer Sprache“. Er verfasste in Madrid (1566) auf Philipp II Geheiss Verse für die vier Unterweltbilder (*furias*) Tizians im Schloss. Seine Comödien sind ebensowenig erhalten wie die des Gutierrez de Cetina († 1560), welche in Prosa und Versen geschrieben waren. Pacheco berichtet, dass sein Schauspiel *La bondad divina* mit ausserordentlichen Kosten in Scene gesetzt wurde. Er hatte in Italien und Flandern gefochten, war mit Carl V in Tunis gewesen und bei seinem Bruder, einem der Conquistadoren, in Mejico. Er hatte aus Welschland nicht bloss Blessuren und Gold mitgebracht, sondern, wie Herrera sagt, „die

Schönheit und Grazie Italiens; in Wollaut, Zärtlichkeit und Glut werde ihm keiner den Platz unter den Ersten verweigern.“ Das bestätigen einige reizende kleine Madrigale, in welchen er den Garcilaso nachahmte. Mehr Glück hatten die Comödien des Juan de la Cueva, die erhalten sind. —

Doch lag die Pedanterie bei diesen Leuten nur in dem mythologisch-classischen Apparat. Sie schrieben sich Canzonen, in welchen sie sich Damon und Vandalio nannten, aber in ihrem Leben und Wesen ist nichts von den bekannten Zügen der Humanisten. Es waren selbstgemachte Männer, die sich mitten im Strom des Lebens bewegten, sie konnten fechten, kommandiren, segeln, beten, sich kasteien, Geschäfte führen; nichts banausisches, nichts philiströses ist an ihnen. Die Schilderung welche Pacheco von Herrera entwirft, zeigt das Gegentheil des Charakters italienischer und deutscher Literaten. „Er hasste die Schmeichelei und nahm nie Geschenke von den Grossen, er entzog sich denen, die ihm solche angeboten hatten; er trank keinen Wein, ging nie ein auf Gespräche über anderer Privatleben, und mied die Orte wo solche gepflogen wurden. Er nahm es übel, wenn man ihn Poet nannte, obwol er viel an seinen Sachen feilte und den Rath seiner Freunde erbat, denen er sie vorlas.“ Er starb, bevor er sie gedruckt hatte, und ohne Pacheco's Pietät wären sie uns verloren. Baltasar del Alcazar diente in den Galeren des D. Alvar de Bazan, und Cetina „war der Köcher des Mars so lieb wie die Leier Apollos.“ „Noch nie, behauptete Don Quixote, hat die Lanze die Feder stumpf gemacht, noch die Feder die Lanze“ (I, 18).

Ein Typus solcher Männer war Argote de Molina (1548 † 1598), der Spross einer Reihe von Matamoros, die sich von dem Eroberer Cordobas ableiteten. Nachdem er sich mit dreizehn Jahren bei der Vertheidigung des Peñon de Velez, dann bei der Rebellion von Granada, in den Galeren Spaniens, endlich im Krieg von Navarra an der Spitze eines Häufleins Sevillaner Cavaliere Lorbeern gepflückt, schuf er sich in seinem Hause, Cal de Francos, neben Rüstkammer und Marstall ein Museum, in dem literarische Schätze des spanischen Mittelalters, auf Reisen gesammelt, niedergelegt waren: der Conde Lucanor, das Jagdbuch Alfons XI, das Reisewerk vom grossen Tamerlan. Hier begann er eine Geschichte des andalusischen Adels: „sein Zeugniß reicht allein hin zur Beglaubigung einer Thatsache“. Diess sein Camarin war geschmückt mit Mythologien und Bildnissen berühmter Männer,

für die er Sanchez Coello gewonnen hatte; Philipp II stattete ihm hier einen vertraulichen Besuch ab.

Für die vaterländische Vorzeit, Familiengeschichte, Sprichwörtersammlungen, selbst für Romanzen, Glossen und *coplas*, hatten sie immer noch Platz. Zum Herzen dringende Klänge findet Herrera erst in Oden auf die Schlacht bei Lepanto, auf D. Sebastian's von Portugal Untergang, auf den heil. Ferdinand, Medrano in dem Sonett auf die Thronentsagung Karl V; aber merkwürdig, hier sind sie von der Poesie der Psalmen und Propheten inspirirt, wie denn der grösste Lyriker Spaniens, Luis de Leon, ganz aus dieser Quelle schöpfte.

Fremd war diesem spanischen Humanismus die Gleichgültigkeit oder Abneigung gegen das kirchliche Institut. Der Erzbischof de Castro († 1600), obwol ein Kirchenregent von strengen Grundsätzen und Character, erscheint als Mäcen der Maler und Dichter; der Latinist und Alterthümer Maestro Francisco de Medina war sein Secretär, Rodrigo Caro sein Hausgenoss, und Herrera bot er vergebens Würden und Pfründen an. Der Musiker Guerrero, der Maler Pablo de Cespedes von Cordoba und der Kanonikus und Licentiat Francisco Pacheco der Ohm, der beste lateinische Dichter Sevilla's, waren gern gesehene Gäste im erzbischöflichen Palast und an der Tafel. In der Hauptstadt Andalusiens wird es kein Wunder nehmen, unter den Theologen die Kanzelredner am reichsten vertreten zu sehen. Pacheco schildert zehn Celebritäten, darunter einen christlichen Demosthenes, den Carmeliter Juan de Espinosa, der vierzig Jahre hindurch der Prediger der Gelehrten und Geistlichen war. Fernando de Santiago nannte Philipp II den Goldmund (*pico de oro*) als er ihm auf seinem letzten Schmerzenslager predigte; er dankte ihm mit den Worten: „Nie habe ich, als Trost für meine Qualen, eine Stunde von so viel Genuss und Ruhe gehabt“. Er hat noch vor Philipp IV gepredigt. Der Augustinerprior Pedro de Valderrama theilte seine vierzehn Arbeitsstunden zwischen Studiren, Predigen, Regieren und Bauen. Ohne Mittel unternahm er grosse Klosterbauten und führte sie durch, in Malaga, Granada, Sevilla: „er wolle Gott Häuser bauen, damit Er ihm einst eines gebe.“

Nur ein profunder Gelehrter begegnet uns unter so vielen Asceten und Rednern, Benito Arias Montano (geb. 1498), der Meister der biblischen Wissenschaft (*Maestro de erudicion sagrada*) am Escorial und Beherrscher von elf lebenden und todten Sprachen; die ersteren sprach er mit dem richtigen Accent. Phi-

lipp II riss ihn mehrmals aus seiner halb gelehrten, halb ascetischen Musse auf der Peña de Aracena, jener reizenden Wildniss (*cuya aspereza es amenísima*, Zúñiga), wo er seine Blumen pflegte; er übertrug ihm die Polyglotte (*Biblia regia*), die in der plantinischen Officin erschien. Sechs Jahre widmete er ihr in Antwerpen, mit elf Stunden täglicher Arbeit.

Es war der Sohn des Columbus, Hernan Colon, der die patriotische Idee hatte, der Stadt und dem Domkapitel eine Bibliothek von 20,000 Bänden als dauerndes Vermächtniss zu stiften, die er, obwol kein reicher Mann, auf Reisen in ganz Europa mit dieser Bestimmung gesammelt hatte.

In solchen Museen bezog sich die Unterhaltung auch auf die Künste; die Kupferstiche der deutschen und italienischen Schule waren hier wolbekannt. Francisco de Medina († 1615), der in Italien gewesen war, gründete sich in der Vorstadt eine weltliche Einsiedelei, wo er ausser Münzen und Gemälden seltene Drucksachen und Denkwürdigkeiten der Vorzeit und Gegenwart sammelte. Pacheco der Maler sagt von ihm: „Er war nicht bloß Kenner, er war unerreicht in der Erklärung und Beurtheilung der Kunstwerke, in der Wahl der besten und treffendsten Ausdrücke, die der spanischen Sprache zu Gebote stehn, darin war er weit über die elegantesten (*cultos*) Sprecher seiner Zeit.“

Ut pictura poesis. — Zwar hatten die Maler zum Glück keine Gelegenheit Gigantomachien und Psychenovellen zu malen; aber noch gründlicher als die Poeten hatten sie sich der bisherigen Dialekte gegen das fremde Idiom entäussert. Wie Hernando de Hozes¹⁾ meinte, seit Garcilaso und Boscan die toskanischen Maasse in die spanische Sprache eingeführt, sei alles frühere in den altspanischen Versformen geschriebene oder übersetzte so in der Achtung gesunken, dass es wenige mehr des Lesens werth hielten: so sprachen nun die tonangebenden Künstler und geistreichen Köpfe von der Beseitigung der gothischen Barbarei durch die ersten Romfahrer²⁾; ja selbst die Renaissance eines Diego de Siloe liessen sie nur als Uebergangsstufe gelten. Cervantes sagte von Jauregui's Uebersetzung des Aminta, man sei in glücklichem Zweifel, was das Original und was die Uebertragung, und Tasso soll die Gedichte Herrera's unter seinem Kopfkissen gehabt haben, um die Grösse unserer Sprache in

1) Ticknor, History of Spanish Literature. I, 496 (1554).

2) Estos dos singulares hombres (Berruguete & Becerra) desterraron la barbaridad que en España havia. Varia comensuracion. L. 2.

ihnen zu bewundern. So halfen spanische Maler den italienischen Freskisten in Trinità de' Monti, in der Cancellerie und im Vorsaal der sixtinischen Kapelle, und man kann keine Spur nationaler Art in ihrem Antheil entdecken; einige blieben ganz dort, wie Ruviales. Die Gemälde der Meister des neuen Stils in Sevilla sind voll von Entlehnungen und Erinnerungen aus Italien. Wie Herrera von der hohen Poesie fordert, Ausdrücke, welche dem Gedanken einen vertraulichen, gewöhnlichen Ton geben, zu verbannen, wie das Spanisch dieser Dichter sich mit fremden, der italienischen und lateinischen Sprache entnommenen Ausdrücken, Wendungen und Wortstellungen füllt: so verschwindet die reiche Localfarbe der mittelalterlichen Maler, vergebens sucht man nach Volkstypen und -Geberden, nach örtlich eigenen Motiven und Tönen: diese Werke könnten eben so gut in Utrecht oder Florenz gemalt sein. —

Doch in der Jugendzeit des Künstlers, der im folgenden geschildert werden soll, waren diese Sterne des italo-hispanischen Parnass schon im Verbleichen begriffen. Ein ganz neuer, im Grunde aber alter, nationaler Geschmack regte sich. In Calderon's Tagen galten Sonette schon für altmodisch: er konnte von den „bereits entschlummerten Erinnerungen des Boscan und Garcilaso“ sprechen¹⁾.

Die mittelalterliche Kunst.

Wer zum erstenmale einen andalusischen Ort betritt, wird die Empfindung haben, dass ein Wechsel des Schauplatzes stattgefunden hat. Das Bild ist farbiger, bewegter, klangvoller, heiterer. Hat man denn erst jetzt die Grenzmark Spaniens überschritten? Dem unwiderstehlichen Einfluss dieser südlichen Natur konnten auch die nordspanischen Eroberergeschlechter sich nicht entziehen. Der Reconquista war die Colonisation (*poblacion* ist im Spanischen noch heute die Bezeichnung für Ortschaft) auf dem Fusse gefolgt; doch brauchte es geraume Zeit, bis das Klima den Charakter verändert hatte; und noch länger, bis die mit der Kirche eingeführte Malerei zu einem vollkommenen Werkzeug südspanischen Wesens umgebildet worden war. Die neuen Herren

¹⁾ Que, aunque hoy el dar un soneto
no está en uso, despertando
las ya dormidas memorias

del Boscan y Garcilaso. Calderon, Antes que todo es mi dama I.

verpflanzten zwar ihre herrliche Sprache, sogar, sagt man, mit asturischem Accent, nach Andalusien, aber die eigenen Kunstübungen, die sie mitbrachten, kommen kaum in Betracht. Nur selten will es uns vorkommen, als ob auch schon vor dem Jahrhundert Murillo's hier weichere Linien Antlitz, Gestalt und Bewegung umflössen, als entzündeten sich hier wärmere Farben, und als ob morgenländische Phantasie nicht mit den Mauren das Meer überschritten habe.

Die grosse Bauzeit der arabischen Gebieter fällt kaum ein halbes Jahrhundert vor deren Sturz, und die christliche Kunst lebte die anderthalb Jahrhunderte nach der Eroberung durch Ferdinand den Heiligen (1248) im Schatten der Exmoschee (seit 1171 erbaut) und ihres Minarets (1184—96). Die Kirche bezog die grosse und die zahlreichen kleinen Moscheen, man baute fort im nunmehr christlich-maurischen (*mudejar*) Stil. Die Könige von Kastilien richteten sich ein in dem prachtvoll aber ohne Wechsel im Stil umgebauten maurischen Königsschloss. S. Ana in der Triana, eine Gründung Alfons X, ist der einzige namhafte Bau nordischen Charakters. Das abendländisch christliche Gepräge gewann man durch Einsetzung einiger mageren Elemente der Gothik in die Moschee. Da den bildenden Künsten in der muhammedanischen Ueberlieferung kaum ein Platz vergönnt war, so begreift sich das äusserst provincielle, halbbarbarische Niveau des bildnerischen Schmuckes.

Von der Malerei dieser Zeit geben eine dunkle Spur die grossen Wandbilder der Madonna. Die *Antigua* der Kathedrale soll schon das Cultusbild der verchristlichten Moschee gewesen sein; aber sie, wie die *Virgen del Coral* in S. Ildefonso und die von *Rocamador* in S. Lorenzo verläugnen trotz der Uebermalungen nicht ihre Herkunft von der gothischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Diese seltenen Denkmäler haben übrigens zahlreiche Parallelen in grossen Statuen, die für die Kirchen dieses Stils wahrscheinlich von den Bauhütten selbst besorgt wurden. In Sevilla selbst gibt es zwei Madonnenstatuen, die *Virgen de las batallas* von Elfenbein, und die *Virgen de la vega*, die auf den heiligen Eroberer zurückreichen. Diesem Stil gehört auch das Reliquarium Alfons X an, die *Tablas alfonsinas*. Das erste Grabdenkmal von wirklichem Bildniss- und Kunstwerth verdankt die Kathedrale einem Nordfranzosen; es ist der Erzbischof Cervantes († 1457) von Lorenzo Mercadante de Bretaña.

Da erfolgte im Jahre 1401 der kühnsten Beschlüsse einer, die je ein mittelalterliches Domkapitel gefasst hat: der Neubau

einer gothischen Kathedrale von unerhörtem Flächenraum (1403—1508). Ihre Ausführung und Ausstattung zog einen Strom von Meistern der anderen Provinzen und des Auslands herbei. Seitdem verdrängte der niederdeutsche Einfluss und Geschmack den maurischen und französischen. Die Glasmaler waren sämtlich Niederländer. Die fünfzig Reliefs der Chorstühle von Nufro Sanchez (1475—78) sind sinnig ja launig erfundene Szenen von wenigen aber fein gezeichneten Figürchen, verwandt den Compositionen der Kleinmeister und Illustratoren des folgenden Jahrhunderts. In dem Riesenretablo, den Danchart entwarf (1482; vollendet 1526) dringt am Schluss schon der italienische Stil ein: der Florentiner Domenico Alessandro war daran betheilig. Das beste Stück darin ist die Pietas hoch oben, von Pedro Fernandez Aleman.

Die erkennbarste Persönlichkeit unter diesen *Imagineros* ist, Dank der neusten Forschung, Pedro Millan. Zwar seine Hauptarbeiten in dem im Jahre 1511 eingestürzten Cimbório, für den er mit dem Florentiner Michael und jenem Fernandez Aleman Statuen geliefert, sind verloren. Aber die *Virgen del pilar* in deren Kapelle ist die edelste Madonnenstatue in Sevilla, eine hohe ernste Spanierin, und ihr Jesusknabe vielleicht der wahrhaftigste unter den tausenden *niños* spanischer Kirchen. Als der Pisaner Niculoso das Spitzbogenportal von S. Paula im Robbiastil arbeitete, lieferte ihm Millan die Modelle für die Figürchen. Wahrscheinlich kam er durch diesen Italiener auf die dort selten verwandte Thonplastik; sie förderte seinen naturalistischen Hang und seine Abwendung von der scharfbrüchigen Manier. Die Statuen an den beiden Westportalen der Kathedrale, grämliche Prälaten und Apostel mit kugelrunden Nasen, munter lächelnde Dämchen mit kleinen vorquellenden Halbmondaugen sind noch sehr gothisch empfunden; der Deutsche denkt an den Dom zu Naumburg. Eine so wunderliche Mischung der Kunst dreier Nationen ist bezeichnend für die Welthandelsstadt, aber auch für die spanische Kunst überhaupt.

Diess Vorwalten des niederdeutschen Elements ist noch bemerklicher in der Malerei.

Bekanntlich ist die flandrische Oelmalerei nirgends so früh eingedrungen als in Spanien, nirgends ist sie so rasch dem einheimischen Geschmacke angepasst worden, von nirgendher sind Bestellungen in Brügge und Antwerpen so oft erfolgt. Noch

1) Pedro Millan. Von José Gestoso y Perez. Sevilla 1885.

heute geben manche Kirchen Andalusiens hiervon einen Eindruck, auch nachdem der Churriguerismus, diese Kirchenpest, mehr als ein Jahrhundert dort getobt hat.

Bereits dreizehn Jahre nach Vollendung des Genter Altarwerkes taucht in Barcelona der Retablo Luis de Dalmau's auf (1445), des treuen und ältesten Nachahmers Jan van Eyck's, das früheste Oelgemälde Spaniens. Bald darauf tritt in Zamora und Salamanca Fernan Gallegos auf; und in Andalusien Juan de Cordova, dessen Verkündigung in der dortigen Moschee (1475) mit morgenländischer Pracht ausgestattet ist.

Isabella die Katholische hat drei niederländische Maler an ihrem Hof gehabt; sie bestimmte einen Theil ihrer Andachtsbilder der Kirche von Granada; noch ist in der Capilla Real das Triptychon des Dierick Bouts, die Kreuzigung, übrig geblieben. Noch andere Niederländer kamen über die Pyrenäen und liessen sich bleibend nieder; in ihren Tafeln findet man bei der bewahrten heimischen Malführung spanische Typen und Trachten, Landschaften und Bauten. In Palencia malte Juan de Flandes den Hochaltar; er hatte vorher mit Meister Miguel lange im Dienst Isabellas gearbeitet. In Andalusien finden wir wenn nicht ihn selbst, doch einen ihm verwandten Stammgenossen der Schule von Brügge in dem Maler der merkwürdigen acht Tafeln der Johanniterkirche zu Marchena, der Stadt der Ponce de Leon. Noch später hat der Minister Carls V, Francisco de los Cobos, die von ihm gegründete Kirche S. Salvador zu Ubeda mit sechs flandrischen Triptychen bedacht; sie sind jetzt in der Sacristei vereinigt.

Durch die Entdeckung eines wolbezeugten Retablo in der Kirche S. Julian zu Sevilla im Jahre 1878, von der Hand des Juan Sanchez de Castro, ist wahrscheinlich geworden, dass die Anfänge der Schule von Sevilla auf niederländische Anregung zurückgehen. In richtiger Ahnung hatte ihn Stirling den Morgenstern der Schule genannt. Neuerdings haben Gelehrte die Zulässigkeit letzteren Begriffs bestreiten wollen; aber Schule bedeutet ja nichts als die Angehörigkeit einer stetigen Reihe an eine Stadt oder Landschaft, und durchaus keine unvermischte Descendenz. Vor Sanchez wäre es freilich gewagt, aus zerstreuten Denkmälern, deren Ursprung theils dunkel ist, theils in weite Ferne weist, Etappen einer städtischen Kunstschule herstellen zu wollen.

Nach jenem Triptychon der Madonna mit S. Petrus und Hie-

ronymus hat Sanchez den Niederländern die Oeltechnik und den Naturalismus abgesehen; freilich ist von seiner unbehülflichen Zeichnung bis zu der Genauigkeit und Feinheit seiner Vorbilder noch mehr als ein Schritt. Sein heil. Christoph in derselben Kirche (1484) ist auch in der Uebermalung noch zu erkennen: ein harter, kraushaariger Bauernkopf, vielleicht ein Ferge des Guadalquivir: enger Schädel, kurze Stirn und voller Hinterkopf, grosse runde schwarze Augen und geschwungene Brauen, starke Backenknochen und Lippen, dünner Bart und zurücktretendes Kinn. Auch von seinem Sohn Pedro hat sich eine Tafel mit der Grablegung gefunden (Galerie Lopez Cepero); und die trostlose Pietas des Juan Nuñez, wahrscheinlich seines Schwiegersohnes (*Sacristei de los cõlices*) wetteifert in trockenem Fleiss und ascetischer Herbigkeit mit den niederrheinischen Nachahmern des Dierick Bouts. Der heil. Bartholomäus, die Mittelfigur in dessen Retablo in der S. Annenkapelle der Kathedrale (1504), ist ein spanischer Vollblutmönch, von heroischen Zügen, reichem schwarzen wallenden Bart und Haar und feurigem Blick, ein Mann von dem Holze, aus dem man Conquistadoren, Schmuggler und Toreros macht, ein Mann, der vielleicht bei der Eroberung Granada's das Schwert geschwungen.

Die Richtung auf Beherrschung der äussern Erscheinung, der Drang nach genauer Nachahmung im Ganzen und Einzelnen war in der Kultur des Jahrhunderts begründet. Der nordische Einfluss hat der spanischen Kunst diese Richtung zwar nicht gegeben, aber in unberechenbarer Weise gefördert.

Eine vielseitig kenntliche Gestalt giebt es in dieser Zeit, Alejo Fernandez, von dessen Leben man freilich nur weiss, dass er im Jahre 1508 zur Bemalung und Vergoldung des Retablo mayor aus Cordoba berufen wurde. Sein grosses Werk dort, der heil. Hieronymus im Kloster S. Marta ist verschwunden; vielleicht aber ist der Christus an der Säule mit dem reuigen Petrus im Museum ein Ueberbleibsel seiner ersten Wirksamkeit. Nach dem Namen seines Bruders Jorge Fernandez *Aleman*, der mit ihm kam, scheint er niederdeutscher Herkunft gewesen zu sein.

Von ihm bewahrt die Kathedrale vier grosse Tafeln, Scenen aus dem Marienleben: die Begegnung an der goldnen Pforte, die Geburt, die Darstellung im Tempel, in der dunklen Sakristei des Hochaltars; und die Epiphanie in der grossen Sakristei, Werke einzig in ihrer Art¹⁾.

¹⁾ Im Jahre 1882 war Gelegenheit diese Bilder, die in den Restaurationssaal gebracht worden waren, zum erstenmal bei Tageslicht zu sehen.

Frühere fanden in ihnen die *manera alemana*; Deutsche wurden neuerdings durch den grossen Wurf der Gewänder an die florentinische Schule erinnert; jetzt erklärt man dort ihre Gestalten für „rein spanisch“. Mir schien die Erziehung dieses Fernandez flandrisch. Flandrisch ist die Farbe, der ehrliche Anschluss an die Natur in jedem Stück, schon ohne Kleinlichkeit, aber nicht ohne eine gewisse starre stramme Härte. Das blasse Mädchen mit dem grünen goldgestickten Kopftüchlein (Geburt) scheint aus Antwerpen mitgekommen; die Madonna kann in Zügen, Haltung und Seitenblick ihre Herkunft aus der Schule des Nordens nicht verläugnen. Aber in den geistigen Reibungen jener buntgemischten Künstlerkolonie hat der Maler sich dem dortigen Geschmack angepasst, und der neuen Welt des Südens mehr und mehr geöffnet. Die Durchblicke gewölbter Hallen, vor denen seine Gestalten sich bewegen, sind im plateresken Stil des Felipe de Borgoña, mit maurischen Einzelheiten; die Aussichten in Stadt und Berge sind andalusisch; das Gold verräth den *estofador*. Bei niedern Personen scheint er zuweilen Modelle des halbfrikanischen Pöbels der Triana vor sich gehabt zu haben; der heil. Balthasar ist ein Emir. Wahrlich, Köpfe von dieser Mannichfaltigkeit ohne Wiederholung, von solcher Kraft, Harmonie und Lebendigkeit der Physiognomik sind in dem nun folgenden Jahrhundert der „Wiedergeburt“ der Kunst in Sevilla kaum wieder gesehen worden.

In der mit seinem Namen bezeichneten *Virgen de la rosa*, einer Maria mit dem Kind und anbetenden Engeln im Trascoro von S. Ana in der Triana, ist das flandrische Wesen freilich sehr zurückgetreten. Ein freier, fliessender Linienzug (die schönen Hände!), helle zarte Modellirung im Perlton, ein vornehmer Typus: kleine Stirne, lange gebogene Nase, sehr kleiner Mund, volles Kinn; reiche Brokatgehänge und goldene Gewandsäume. Nicht bloss dieser wegen denkt man an alte Venezianer, wie Carlo Crivelli, nur ist dessen metallische Schärfe mit Weichheit vertauscht. Man steht hier vor einem Räthsel, wie es uns die spanische Kunst jedoch nicht selten aufgiebt. Unter jenem Himmel sind die Wandlungen im Leben des Einzelnen wie zwischen zwei Geschlechtern oft tiefgehend und plötzlich.

Gemälde dieser Art sind aber nicht selten, und vielleicht werden sich einst noch einige als Arbeiten des Fernandez feststellen lassen. Die acht Ordensstifter und Kirchenlehrer in S. Benito de Calatrava sind nach demselben System gemalt,

jedoch alterthümlicher. Der Retablo der Capelle im Colleg des Maese Rodrigo zeigt in seinen zahlreichen Einzelfiguren Köpfe von gequälter Durcharbeitung der Züge und des Ausdrucks, lebhaft, fast heftige Bewegungen. Bekannt ist die landschaftlich und mit Nebenscenen reich ausgestattete Klage in der Kapelle S^a. Cruz von Pedro Fernandez de Guadalupe (1527).

Wer aber jener Jungfrau mit der weissen Rose ebenbürtige Gestalten kennen lernen will, der muss sich in kleine Provinzialstädte bemühen. In Ecija, Marchena, Carmona u. a. dürfte ihn manche Ueberraschung erwarten. In S. Jago zu Ecija, in S. Juan zu Marchena (über demselben Altar, wo jene acht flandrischen Tafeln stehen) sieht man, auf den schrägen Seitenrahmen, sechs Heiligenfiguren, die sich den edelsten florentinischen und venezianischen des Quattrocento wohl an die Seite stellen können; besonders die heiligen Frauen. Tadellose Verhältnisse, edle, von sinnlichem Reiz geläuterte Schönheit — in Antlitz, Hals, Händen — eine stille stolze Hoheit die zugleich Anmuth ist: selten ist das Ideal der Heiligen, der Märtyrin so rein, so wahr interpretirt worden¹⁾; wahrlich, ein wahrer Schatz der Erinnerung sind diese vergessenen Gestalten in den vergessenen Kirchen jener wenig selbst von Einheimischen gesehenen Orte²⁾. Man kann sich der Frage nicht enthalten, warum man auf diesem Wege nicht noch eine Zeit lang fortgegangen ist? Die Kunst jener bescheidenen Meister hat nur wenige Jahrzehnte bestanden, um einem langen Jahrhundert frostig-gelehrter Manier Platz zu machen. Anderthalb Jahrhunderte später hat ein begnadigter Künstler die echte spanische Heilige wiedererweckt, aber sie hat mehr Antheil am Erdgeist.

Das folgende Zeitalter, ganz in Anspruch genommen von neuen und schweren Aufgaben, hat die mittelalterliche Malerei

¹⁾ Die heil. Catharina gleicht in der Stellung und auch sonst der Figur der christlichen Religion in dem Fresco Veit's im Frankfurter Museum.

²⁾ Vielleicht ist der Maler auch jener Pedro Fernandez de Guadalupe. — Während diese köstlichen Denkmäler der altspanischen Schule nirgend erwähnt werden, hat man z. B. die werthlosen Wandmalereien in Santiponce in einer wunderlichen, ja unverständlichen Weise gepriesen und copiren lassen. Es sind auf einem schlechten Grund von lockerem Mörtel und Stroh mit schlechten Farben gemalte Heiligenfiguren, an denen sämtliche Köpfe weggekratzt sind. Man hat nicht gesehn, dass das noch ganz erhaltene Abendmahl im Refectorium von derselben Hand ist, wahrscheinlich der eines zurückgebliebenen Wandmalers, oder eines klösterlichen Dilettanten.

der Vergessenheit geweiht. Die Zeit der Zurbaran und Murillo, die in ihnen wahlverwandte Züge hätte entdecken können, hat meiner Ansicht nach daran nichts geändert. Ein halbes Jahrhundert nach dem Hingang dieses Fernandez wurde alles was das Mittelalter bis auf Michelangelo in Bildhauerei und Malerei hervorgebracht, für abscheulich (*abominable*) erklärt; „was hässlich ist, ohne Kunst und Schwung (*brio*) nennt man flandrisch“ (Pacheco I, 51. 315). Der diess schrieb, hat zwar Vasari's und van Mander's Bericht über die van Eyck's, ihre Erfindung und ihr Hauptwerk übersetzt und sogar einen Hymnus (*silva*) des Enrique Vaca de Alfaro auf Jan's Bildniss eingerückt (II, 62); aber (ein im Heroenkultus nicht seltener Widerspruch) die damals noch zahlreich in seiner Nähe befindlichen Werke dieser Schule keiner Beachtung werth gehalten. Er nennt den Begründer der Schule von Sevilla nur, wo er ein kräftiges Beispiel nöthig hat für die ihm anstössigen Unbefangenheiten in heiligen Gemälden, wie den Engel Gabriel im Chormantel mit den Figuren der Apostel und des Auferstandenen¹⁾. Der Name des Fernandez kommt in seinem an Personalien so reichen Werke nicht vor. Und Pablo de Céspedes, der eine warme *archäologische* Pietät für altchristliche Kunst bezeugt, meint, sein und seines Gleichen Hauptverdienst habe im Vergolden und Bemalen der Holzschnitzereien bestanden. Die alte Zeit war ihm nur „die Asche, aus welcher der Phönix unsrer Zeit sich erheben sollte“²⁾.

Die Manieristen.

Die Renaissance hielt ihren Einzug in Sevilla im ersten Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts. Damals arbeitete der Florentiner Michael das Denkmal des Erzbischofs Mendoza (1509), und der Pisaner Niculoso Francisco lieferte Terracotten im Robbiastil; im Jahre 1519 bestellte Don Fadrique de Rivera in Genua die Denkmäler seiner Eltern, die reichsten Beispiele des italienischen Grabmalstils, die Spanien besitzt. Aber im dritten Jahrzehnt sieht man bereits den *plateresken* Stil von dem Spanier Diego de Riaño und seinen Genossen mit voller Meisterschaft und in eigenartigem Gepräge gehandhabt. Es ist die Entstehungszeit jener statuenreichen Prachtbauten und Pracht-

¹⁾ Arte de la pintura. II, 159. Einen so kostümirten Gabriel sah ich in einer Verkündigung in der Galerie des Sor. Sebastian Fina y Calvo zu Sevilla.

²⁾ Ceán Bermudez, Dictionario V. 295.

räume: des Rathhauses, der grossen Sakristei und der königlichen Kapelle.

Da war es kein Wunder, wenn der bestechendste Theil der neuen Kunst, die Ornamentik bereits in die noch im flandrohispanischen Stil gemalten Tafeln des Fernandez eindringt. Aber erst um die Mitte des Jahrhunderts erscheinen Gruppen rein italienisch geschulter Maler, und drängen die verkümmerten Nachzügler der gothischen Zeit zurück; jeder Zusammenhang mit der Vorzeit ist nun zerrissen. Es war zu derselben Zeit als die Jesuiten in Sevilla einzogen (1554).

Diess ist die glorreiche Epoche, zu der man am Schluss des Jahrhunderts bereits mit Epigonenempfindungen emporsah. In Castilien war es schon früher Tag geworden. Alonso Berruguete, der im Jahre 1520 aus Italien zurückkam und am Hof des Kaisers sich zeigte, und Gaspar Becerra sind „die ausserordentlichen Männer, welche die Barbarei, die dort noch immer sich behauptete, verbannt haben“.

So schrieb im Jahre 1585 Juan de Arphe y Villafaña, als er in Sevilla an der grossen Custodia arbeitete. Seine Familie, die aus Deutschland kam, hat in drei Geschlechtern die Goldschmiedekunst an den grossen Cathedralen Spaniens in Händen gehabt, und in jenen drei Stilformen: der spätgothischen deutschen Art, der plateresken der Renaissance und der neuklassischen, ihre idealen Silbertempel im freien Flug architektonischer Phantasie gedichtet.

Der letzte der Arphe brach mit dem malerischen Stil der Diego de Siloe und Covarrúbias; dieser, heisst es, war zwar angeregt durch die Bramante und Alberti, konnte aber das Moderne (Gothische) nicht ganz vergessen. So wurde diesen Werken, denen Einheit des Gusses gewiss nicht fehlt, die herabsetzende Bezeichnung eines Mischstils (*mezcla*) angehängt. Seine Worte über die Wandlungen des Geschmacks bis auf den Escorialstil blieben das Leitmotiv aller Schriftsteller bis auf unser Jahrhundert.

Das Lehrgedicht dieses „spanischen Cellini“, in drei Büchern, in Prosa und Octaven, *Varia comensuracion*, 1585, ist das Manifest des spanischen Cinquecento. Gesetzmässigkeit, Verbannung von Willkür und Phantastik, Sparsamkeit in der Ornamentik. Er will die Maasse lehren, von den Menschen und Bauwerken bis auf die Kirchengeräthe, deren Krone, jene Riesenmonstranzen, der Ruhmestitel seiner Familie waren.

Das Studium der Proportionen und des Nackten wurde der Leitstern der Malerei; man machte die Schönheit zu einer Funktion der Zahlen. Alonso Berruguete hatte die vollkommenen Proportionen der Alten, von zehn Gesichtslängen, aus Italien mitgebracht; er fand anfangs Widerspruch, aber ihm folgte Gaspar Becerra, einst Gehülfe Vasari's in der Cancellerie auf Trinità de' monti, der in Rom die Zeichnungen zu der Anatomie des D^r. Juan de Valverde (1554) angefertigt hatte.

Dies war die Zeit, wo die Spanier nach Rom und Florenz wanderten, und einen Theil ihres Lebens, wohl auch ihr ganzes Leben dort blieben.

„Alle die grossen Männer, schreibt Pacheco (El Arte I. 411 f.), die Spanien in der Bildhauerei und Malerei besessen hat, ein Berruguete, Becerra, Machuca, der Stumme, Meister Campaña, Vargas, der Ruhm unserer Stadt, nachdem sie in unglaublichen Anstrengungen das Beste ihres Lebens in Italien verzehrt, trachtend mit ihrem mehr als menschlichen Geist ein ewiges Andenken von sich zu hinterlassen, wählten den Weg Michelangelo's, Raphael's und deren Schule.“

Und Pablo de Céspedes feierte Bonarroti als den neuen Prometheus und verglich ihn mit Pindar; eine Grazie wie die Raphaels sei nie gesehen worden und werde nach seinem Glauben auch nie wieder gesehen werden; Correggio scheine seine Gestalten vom Himmel geholt zu haben. „Jeder Pinsel bescheide sich ihm nachzustehn.“ Freilich nennt er auch die beiden Zucari, seine Meister, „das wahre Archiv des Schatzes dieser Kunst“. Aber Michelangelo ist es, der das Rund der Erde erleuchtet hat und die Alten weit übertroffen: er hat den Primat in allen drei Künsten, und wer nicht bei ihm lernt, wird wenig Kraft (*nervio*) haben und noch weniger Anmuth.“

Bei der ersten Einführung des neuen Stils in Sevilla sieht man indess noch mehr Ausländer, und zwar Niederländer, als Einheimische auf dem Schauplatz. Nachdem in der gothischen Zeit Steinmetzen, Glasmaler, Bildschnitzer zur Ausstattung spanischer Kirchen gekommen waren, folgte jetzt eine Einwanderung von Malern. Schon vor diesen Romanisten hatten einige Vidrieros die italienische Art sich angeeignet; Arnao de Flandes und Arnao de Vergara lieferten seit 1534 eine lange Reihe von Jahren durch die grossen Fenster: figurenreiche, pomphafte Compositionen nach italienischen Mustern, in prächtiger plateresker Einrahmung; im Lazarus z. B. ist die Benutzung Sebastian del Piombo's zu erkennen.

Zu derselben Zeit als Vargas nach achtundzwanzigjähriger Abwesenheit ganz italianisirt nach Sevilla zurückkam, Vicente Joanes Macip nach Valencia, als Simon von Châlons in Avignon auftrat, Heemskerck Holland mit seinen Carricaturen Michelangelo's überschwemmte, erschienen mehrere Niederländer dieses Bekenntnisses in Andalusien. Juan Tellez, Herzog von Osuna, liess in den fünfziger Jahren die merkwürdige weitläufige Gruftkirche der Colegiata zu Osuna durch ein Consortium von Holländern ausstatten. Unter einer grossen Zahl verschiedener Hände in zwei Dutzend kleinen Gemälden, findet man zwei bezeichnet, *Gerald Wytoel de Utrecht*, und *Hernandus Stormius Ziricceensis Faciebat* 1555, in dem man hier einen Nachahmer jenes Heemskerck erkennt. In seinem grossen Retablo der Evangelistenkapelle der Kathedrale, am Orte gemalt, sind die auf Wolken schwebenden, silhouettenartigen Gestalten der vier Evangelisten dem Stich des Agostino Veneziano entlehnt; die heiligen Jungfrauen von Sevilla in der Predella dagegen haben noch ganz niederdeutsche Typen, während der heil. Gregor am Altar die romanische Herkunft nicht verläugnet. So vermittelt hier ein Holländer den Spaniern Julio Romano¹). In einer völlig abweichenden Manier malte zu derselben Zeit Franz Frutet, auch Frutos Flores genannt. Sein Hauptwerk, den Retablo mit der Kreuzigung und dem heil. Bernhard vor der Mutter Gottes, lieferte er für das Hospital S. Cosmas und Damian. Von fern scheint es in der Art des Michael Cocxcyen; genauer besehen übertrifft er ihn weit in Mannichfaltigkeit der Köpfe von den edelsten Formen bis zu Pöbelfratzen, alles in sauberen Umrissen, mit viel Wechsel heller, meist gebrochener Farben. Die dem Spasimo und Burgbrand entlehnten Figuren sind von jeher aufgefallen.

Alle liess weit hinter sich, durch Vielseitigkeit der Studien und Stilformen wie durch Erfolge, der Brüsseler Peeter de Kempeneer (von Kempen), dort Maese Pedro Campaña genannt (nach Pacheco 1588 im 98. Jahre dort verstorben). Er war einer von denen die, nachdem sie die Schule der Heimath durchgemacht, sich auf italienischen Reisen eine eigene, nach Bedürfnis wandelbare Art schufen. Zum erstenmale taucht er auf als Decorationsmaler an dem Triumphbogen beim Einzug Carl V. in Bologna (1530). Dann studirte er die Alterthümer: Pacheco besass noch

¹) Von ihm war wahrscheinlich ein Retablo in S. Vicente, zu dem der heil. Rochus und Sebastian in der Sacristei und die Stifter in den nördlichen Porteria der Kirche gehörten.

manche seiner „gelehrten Federzeichnungen“: keiner hat sich später in seinen Gemälden so eng an die alten Statuen, besonders in der Draperie angelehnt. Er war auch Bildhauer, und einige Gestalten in S. Ana der Triana sind gemalte Marmorbilder. Aber in seinem Meisterwerk, dem Retablo des Mariscal (1553) erkennt man tiefgehende Studien Raphaels, dessen Linie wenige damals so nahegekommen sind. Mit einer glücklicheren Natur vor Augen als Scorel und Orley, konnte er diese römischen Formstudien durch die Anschauung lebendiger Natur vor seinen Augen, beleben. Diese „Opferung Mariä“ in der Kapelle des Mariscal ist ein Denkmal des die Kunst jener Zeit beherrschenden Schönheitscultus: ein Garten schlanker, blühender, klassisch vollkommener Gestalten und Köpfe¹⁾.

Am treuesten hatte er von der vaterländischen Mitgift die Bildniskunst bewahrt. D. Pedro Caballero und die Seinigen in der Predella, werden noch heute von den Spaniern als Typen des Adels vom alten kastilischen Schlag bewundert. In Festigkeit der Linien und der Plastik, in Grösse und Feinheit der Charakteristik Holbein nahestehend, übertreffen sie weit alles was das Jahrhundert sonst dort im Bildnissfach hervorgebracht hat. Hier allein ist er vollkommen befriedigend.

Gleichwol hat er am stärksten zu den Sevillanern gesprochen durch dasjenige Werk, in dem altflandrische Strenge und michel-angeseske Formen sich in eigener Weise verschmelzen, der Kreuzabnahme von S^a. Cruz (1648). Hier ist er mit germanischer Aneignungsfähigkeit auf die ascetische Empfindungsweise seiner Nachbarn eingegangen; er ist spanischer als die Spanier.

Von bronzenener Schärfe und Härte, von metallisch-düsterem Schimmer sind die unheimlichen Figuren dieser Tafel, merkwürdig abstechend von der sonnigen Helle des Mariscalretablos. In der langsam herabschwebenden Gestalt des Heilandes, der in grausig zufälliger Aeffung des Lebens Auge, Antlitz und Arme den Frauen zukehrt, in der zurückgebeugten Mutter, die wie im Ecce Homo des Correggio von der beginnenden Lähmung ergriffen scheint, und mit den vor Entsetzen gläsernen Augen das Todtenantlitz anstarrt, hat Campaña sich an Bedürfnisse religiöser Aufregung gewandt, von deren Verbreitung die zahlreichen Zerrbilder des „göttlichen“ Morales ein Zeugniß liefern. Pacheco gestand, dass er sich fürchte mit diesem Bilde im Dunkeln allein

¹⁾ Nach Pacheco sagte Vargas: quien quisiere ver pintura de Rafael, vea un ángel que está en el claustro de S. Pablo, en una Salutacion de Maese Pedro.

zu bleiben; und Murillo, todkrank, liess sich in das benachbarte Kirchlein tragen, „er wolle warten bis die heiligen Männer den Erlöser herabgesenkt hätten“. Die kleinere Redaction der Composition in San Lucar de Barrameda gibt uns die rein niederländische Version. de Kempeneer hatte in vierundzwanzig Jahren auch für andere Städte Andalusiens Retablos gemalt: ausser in Carmona, in S. Jago zu Ecija, und in der Moschee des Abderrahman: in der Capelle der Asuncion und in der Taufkapelle¹⁾.

Nach der Ansicht der dortigen Kunstrichter war jedoch an Campaña und den übrigen seiner Nation noch immer etwas von dem trockenen flandrischen Wesen haften geblieben; ihnen fehlte die „gute Manier“, d. h. die freien, grossen, bewegten Umrisse der „römisch-florentischen Schule“. Diese entspricht der Eleganz im Schreiben, ihre Quelle ist Raphael mit seiner göttlichen Einfachheit und unvergleichlichen Majestät; aber er hat sie gelernt von Bonarroti, dem „Vater der Malerei“, der im Nackten übermenschlich war.

Diese *buena manera* hat Luis de Vargas aus Italien mitgebracht. Er war das „Licht der Malerei“, ihr Jakob — wegen seiner langen Wanderungen in der Fremde, „seiner schönen Rachel zu Liebe“. Er war in Rom eingezogen am 6. Mai 1526, mit den Horden des Connetable von Bourbon: *Graecia capta!* „Sein grösstes Geschenk an Sevilla war die Freskomalerei“, ein Geschenk, das freilich nicht auf den zweiten Erben kam. Leider sind seine Wandgemälde fast alle sogut wie untergegangen: von den kolossalen Figuren an der Giralda, die damals „wegen Grossheit der Zeichnung und Noblesse“ für die vornehmste Zierde der Stadt galten, sieht man nur noch Spuren. Sein „Jüngstes Gericht“ in der Casa de Misericordia zeigt, dass er seine Kräfte überschätzt hatte, dieses gleichgültige Machwerk ist kaum ähnlichen Versuchen der frühesten niederländischen Romanisten zu vergleichen.

Seine Hirten in der Kathedrale, wo er sich noch als Anfänger bezeichnet (*Tunc disceram* 1555) sind doch, weil noch aus frischer Erinnerung Roms gemalt, das Bild, wo er am freisten ist von Manier und reich an wirklich schönen und edlen Köpfen.

¹⁾ Vor seiner Reise, in Brüssel scheint die kleine Kreuzigung gemalt zu sein, welche Hugo Toman in Prag besitzt, das einzige mit seinem vlämischen Namen bezeichnete Werk, PETRVS KEMPENER. Sie ist von miniaturartiger Feinheit, ergreifender Stimmung und ohne alle Manier in der Zeichnung. — Zu dem Christus eine Zeichnung in Gijon.

Einige Typen und der tiefe braune Ton der Schatten weisen wieder auf Sebastian del Piombo.

Seine gefeiertste Schöpfung daselbst, Maria den alttestamentlichen Gerechten im Gefängniss des Limbus erscheinend, ist die Bearbeitung einer Vasari'schen Composition, die der Franzose Philipp Thomassin gestochen hat. Der Name *La gamba* war von dem ausgestreckten Bein des Protoplasten hergenommen; mit wie bescheidenen Proben der neuen Kunst des Nackten konnte man damals Aufsehen machen! Die Körper beider Stammeltern sind allerdings mit weit feinerer und echterer Natürlichkeit gemalt als die Colosse des Aretiners. Eva, eine etwas üppige Blondine, geberdet sich anständiger und geschmackvoller als die seines Vorbildes, welche eine Stiefschwester der Leda und der Nacht Michelangelos ist. Die Kinder sind raphaelisch; die Madonna in den Wolken hat starke correggeske Verkürzungen; ihr dem Adam zugewandter Blick ist jedoch kalt und stolz. In der „Klage“ in S. Maria la blanca (1564) ist er bereits ins grausenhaft leere verfallen.

Sein Erfolg dürfte zum Theil darauf beruhen, dass er dem Sinnlichschönen unter mystischen Namen Einlass verschaffte. Seine Geberdensprache und sein Ausdruck ist indess frostig und gemacht, seine Gesichter aus zweiter Hand, seine Compositionen gedrängt. Sein Schüler Villegas, der auch Raphaels Kinder nachahmt (heil. Familie in S. Lorenzo), ist nur ein schwacher Abdruck des Meisters.

Der Leser hat schon errathen, was für Meister er hier vor sich hat. Allgemeine, wolabgemessene Formen, gleichgültige, characterlose Gesichter, Trachten nach Gelegenheiten anatomische Kenntnisse zu zeigen, Verkürzungen, Ausnutzung der Bildfläche, um schwierige Aufgaben der Perspektive zu lösen, völlige Unterordnung der Farbe. An vielen ihrer Werke würde man in Italien und den Niederlanden vorbeigehn, und man thut es öfters auch in Spanien, ehe man die Namen ihrer Urheber nachgelesen hat. Es kostet Mühe zu verstehen, was den Zeitgenossen an diesen Wiederherstellern der Malerei so gross erschien, wir vergessen die Anstrengungen, welche es ihnen kostete, so langweilig zu malen. Nur die Ehrlichkeit im Verhältniss zum Gegenstand haben sie vor ihren auswärtigen Verwandten voraus.

Man bemerkt auch, dass für fast jedes bedeutende Bild ein italienisches Original aufzuweisen ist, und der Kupferstich, der es nach Spanien verpflanzt hat. Marc Anton und die Ghisi

waren dort wolbekannt und gesucht; Pacheco nennt die Wierx, Egidius Sadeler und Lucas Kilian; Céspedes sagt, die Stiche nach Spranger seien überall verbreitet. Merkwürdig ist, dass lebendige und echte Italiener unter diesen Bastarden in Sevilla kaum vorkommen. Der einzige ist der kümmerliche Mateo Perez de Alesio (da Lecce), der zur Herstellung des grossen Christoph verurtheilt wurde (1584). Er sollte zu Vargas gesagt haben: „Dein Bein ist mehr werth, als mein grosser Christoph“, was jedenfalls nicht übel erfunden ist.

Ein etwas späterer, persönlich merkwürdiger Künstler war der Racionero von Cordoba, Pablo de Céspedes (1538 † 1618). Er kam zweimal nach Rom; das erstemal lebte er dort sieben Jahre lang in enger Verbindung mit Cesar de Arbasia, einem Italiener, der später in Malaga und Cordoba (Sagrario) Fresken ausgeführt hat, Arbeiten von weit mehr Erfindung und Temperament als die seiner spanischen Zeitgenossen; besonders in grossen Raum- und Lichtwirkungen.

Später kam Céspedes als Freund und Beistand des unglücklichen, verketzerten Erzbischofs Carranza nach Rom, er nahm wahrscheinlich der Sicherheit wegen nach seiner Rückkehr die Weihen. Er half Zuccaro an den Fresken in Trinità de' monti und Araceli und widmete den antiken, christlichen und modernen Kunstschatzen Roms ein begeistertes Studium. Seinen besten Klang verdankt der Name dieses gelehrten und hochgebildeten Mannes den ebenso wahr wie warm empfundenen, klangvollen Strophen eines Gedichtes über die Malerei. Die Fragmente, welche Pacheco gerettet hat, geben uns die Gewissheit, dass wir das beste didaktische Gedicht der spanischen Sprache verloren haben. In der Malerei unterscheidet ihn von seinen Gleichgesinnten der Zug nach mächtigen, heroischen Gestalten, Würde im Gebahren, Kraft und Tiefe in Farbe und Schatten. Aber nur selten hat er erreicht was seinem Geiste vorschwebte; wie in der heil. Conversation in der S. Annenkapelle der Kathedrale von Cordoba. Die welche ihre Charakteristiken aus Büchern schöpfen, werden uns wahrscheinlich noch ferner erzählen, dass er, „der grosse Nachahmer der schönen Manier des Correggio, den Andalusiern das Licht im Incarnat aufgesteckt habe und einer der besten Coloristen Spaniens gewesen sei“ (Pacheco). Die, welche bloss ihren Augen folgen, werden sagen, seine grossen Malereien in Cordoba, Sevilla (die vier Allegorien im Kapitelsaal) und Madrid (Akademie) zeigen den Romanismus beson-

ders von Seiten seiner Gesuchtheit und Langweiligkeit. Sein Schicksal war die „grosse Manier“, mit der Rom es ihm angethan hatte. Als ihr gläubiger Adept hat er nach tiefen Studien nichtssagende Geberden und Gesichter von öder Allgemeinheit kunstvoll zusammengestellt, während er der Natur gewissenhaft aus dem Wege ging. „Weisst du denn nicht, dass ein Bildniss nicht ähnlich sein darf? Es genügt, dass man einen kunstgerechten Kopf gemacht hat.“ Das Lob einer prächtigen Vase in seiner Cena verdross ihn so, dass er sie kassirte, vielleicht fühlte er, dass der unvorsichtige Bewunderer eine bittere Wahrheit gesagt hatte.

Céspedes zeigt uns diese spanischen Cinquecentisten in ihren Tugenden und Schwächen. Ihre Studien waren gründlich und wissenschaftlich, ihre Kunstideale hoch, ihre Bildung universell und fein. Aber das Allgemeine nahm ihre ganze Kraft in Anspruch, und für den Blick ins Leben blieb ihnen keine Zeit übrig. Ihre Physiognomien, ihre Mimik, ihre Gruppierung ist nachgeahmt, gemacht, präventiös, und meist ohne einen Hauch von Natur. Ihre Heimath war Rom: das volksmässige Wesen war ihnen abhandengekommen. Den Späteren erschienen sie in höherem Licht als die Genossen des glorreichen Zeitalters Karl V; in der That passten sie an den Hof des Kaisers, der umgeben von italienischen, deutschen und spanischen Staatsmännern und Generalen in seinem Weltreich allgegenwärtig war, in dessen Gefolge man Boscan und Garcilaso sah, unter dem Machuca einen plumpen Renaissancepalast in die Alhambra gepflanzt, und Berruguete eine solche Rolle spielte, dass man die Ornamentik dieser Zeit nach ihm benannt hat. —

Es fehlt jedoch auch nicht an Spuren, dass die „gute Manier“ bei den Zeitgenossen doch nur getheilten Beifall fand. Erzählungen von Aufträgen, deren Ausführung nicht befriedigte, und die mit tieferer Berücksichtigung des heiligen Gegenstandes wiederholt werden mussten, wie Becerra's Soledad, Juan Macip's Concepcion; der Streit Berruguete's mit den Benediktinern in Valladolid, Greco's mit dem Kapitel von Toledo, die ascetischen Uebungen, mit denen man sich auf die Arbeit vorbereitete — diess alles deutet darauf hin, dass es den aus den entkirchlichten Schulen Welschlands Heimkehrenden Mühe kostete, den Weg zum Herzen ihrer Landsleute zu finden.

In diese Zeit fallen jene Namen, die ebenso berühmt geworden sind durch einige unvergängliche Werke, wie durch Ver-

irrungen, die in der Geschichte der neueren Kunst beispiellos dastehen. Die Verzerrungen und Convulsionen jenes Berruguete im Retablo von S. Benito, die schwerfälligen Verrenkungen eines Juan de Juni, die entsetzlichen Vampyrgestalten des Morales, die Gespenster und Kautschukfiguren des Greco, letztere in zahllosen Wiederholungen verbreitet, beweisen, wie rasch sich ihr mitgebrachtes Kapital von Kenntnissen und Geschmack erschöpfte, und wie sie auf die Naivetät ihres Publikums lossündigen konnten¹⁾. Vielleicht aber auch, dass sie der Gleichgültigkeit, der ihr gelehrter Stil begegnete, durch kräftige Reizmittel beizukommen suchten. Während in der Kunst des vorigen Jahrhunderts der Weihrauchduft sich mit einem frischen Hauch von Gegenwart und Leben mischt, so kämpft hier sinnlicher Reiz mit fleischabtötendem Asketismus.

Wenn sie unter dem erdrückenden Einfluss der Italiener Sinn und Takt für das Nationale verloren hatten, so musste früher oder später der Widerspruch erwachen, der im siebzehnten Jahrhundert zum Wiederaufleben des spanischen Geistes geführt hat. Schon Felipe de Guevara, ein Zeitgenosse Karl V. hatte die Nachahmung als Hauptverderb (*estrango*) der Talente Spaniens bezeichnet.

Am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts ruht diese Malerei nur noch auf den schwachen Schultern von Nachzüglern wie Pacheco und Alonso Vazquez. Die letzte That des *Diez y seis* war der Tumulo Philipp II, bei dem die besten Kräfte der drei Künste und der Poesie vereint wirkten; es war auch die Leichenfeier der Epoche. In der Vierung der Kathedrale erhob sich ein mächtig ernster Bau im Herrerastil; über dorischem Untergeschoss eine kreuzförmige jonische Säulenhalle und dann das Achteck mit Bogen, Kuppel, Laterne, Obelisk und der Weltkugel mit dem Phönix, alles belebt mit Gemälden und Bildsäulen. Die besten Statuen waren von einem jungen Bildschnitzer, Martines Montañés. Diesem war es beschieden, den Geist der erlöschenden Schule in anderer Gestalt in das kommende Jahrhundert hinüberzuführen. Seine von klassisch geläutertem Formensinn und schwermüthigem Ernst beseelten, wenn auch etwas einförmigen Figuren und Gruppen gewannen aber einen dem italienischen System fremden, neuen und volksthümlichen Reiz durch die Anwendung einer goldschimmernden Bemalung mit Oelfarben.

¹⁾ F. de Guevara, comentarios de la pintura 14: hallan horma de su zapato.

Juan de las Roelas

(geb. um 1558 † 1625).

In die beiden ersten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts fiel die Hauptthätigkeit dieses noch nicht verdientermassen gewürdigten, in Sevilla (nach Palomino) von flandrischen Eltern geborenen Malers. Cean Bermudez hatte von ihm den Eindruck, dass er, „besser als alle Andalusier die Regeln der Zeichnung und Komposition verstanden habe“, zutreffender würde man von ihm sagen können: er war der erste wirkliche Maler, den das sechzehnte Jahrhundert dort hervorgebracht hat. Seine Anfänge und Wandlungen sind dunkel: es giebt Gemälde von ihm, die noch nach dem individualitätslosen, frostigen System der Manieristen gemacht sind. Aber seine bekannten Hauptwerke schienen selbst den verwöhnten Künstlern des vorigen Jahrhunderts von „venezianischer Farbe, grosser Kraft und Anmuth“. Die beiden Elemente, deren Verschmelzung den Character der Sevillaner Malerei der nächsten Generation ergab: Naturalismus und Mystik, hat er zuerst zusammengebracht. Aber erst spät scheint er diesen Stil gefunden zu haben, man sagt natürlich, in Italien. Aber in seinen Formen, seiner Empfindungs- und Malweise ist eine eigene Legirung spanischen und flandrischen Wesens; vielleicht ist er wegen dieses fremden Beigeschmackes nicht recht zur Geltung gekommen.

Er hat alle die Lieblingsstoffe spanischer Devotion mit eigner Erfindung und grossem Erfolg bearbeitet, und fast jedes Stück zeigt ihn von einer neuen Seite. Er hat stämmige, zuweilen derbe Figuren und breite wohlgenährte Gesichter, die bald andalusisch bald aber auch germanisch anklingen. Seine Geschichten sind voll Leben, eine unverwüstliche Heiterkeit durchdringt sie, in feierlichen Akten der heiligen Geschichte und Glorien, wie in vertraulichen Szenen der heiligen Familie, und selbst in Märtyrerbildern. Seine Engelchöre, blühende, blonde, rosenbekränzte Landmädchen mit runden weissen Schultern und vollen Armen sind trunken von Licht, Musik und Festfreude. Vor dieser ganz Rubens'schen Heiterkeit unseres Klerikers fällt die oft schauerliche Ascetik der Frühern, wie der nüchterne bange Ernst seiner Nachfolger, wie des Zurbaran, merkwürdig ab, obwol sie Laien waren.

Was aber das wichtigste ist, Roelas war der erste Maler des Helldunkels in Sevilla, ja er hat es zum Schwerpunkt seiner Kunst gemacht. Sein System ist ganz eigenthümlich: er verbannt die grauen, braunen und schwarzen Schatten; er modellirt die Hauptfiguren in einem warmen, bald gelblichen bald röthlichen Ton, mit lebhaften, gesättigten, durchsichtigen Farben¹⁾: bald in unmittelbarem Lichtauffall, bald als Silhouette in einem warmen Halbton; dann aber durchbricht er die Scene mit einem ausgedehnten, sonnenbeleuchteten Mittelgrund, dem ein die Wolken durchdringendes Himmelslicht (*un rompimiento de gloria*) gegenübersteht. Die Spanier fanden in diesem System ein *colorido aticiano*, allein bei einer gewissen Aehnlichkeit des Tons hat er doch eine verschiedene Art der Lichtökonomie und Composition. In dem Chiaroscuro, in dem grandiosen Wurf seiner Gestalten, die er als sei ihm der Rahmen zu eng, in den vordersten Grund drängt und seitlich und unten noch beschneidet, in seiner einfach majestätischen Draperie, in der Weichheit des Incarnats, welche seinen Landsleuten von jeher auffiel (*dulzura y suavidad*, Cean Bermudez; *blandura*, Jusepe Martinez) erinnert er eher an die Schule von Parma, z. B. Schidone. Allein die volksthümlich-gemüthliche Unbefangenheit hat etwas dem Norden verwandtes.

Seine frühesten datirten Werke, die vier Scenen des Marienlebens, welche er in Olivares malte (1603), wo er eine Pfründe besass, haben kaum etwas von seiner Eigenart, aber seltsamer Weise auch die letzten, mit denen er dort seine Laufbahn beschloss: die Gründung von S. Maria Maggiore mit der Figur Pabst Pius V, für den Hochaltar gemalt, und die Hirten (1624). Vielleicht indess liegt hier nur ein Missverständniss der sehr lückenhaften Berichte vor. Gewiss ist, dass er sich zuerst Beifall erwarb durch seine Interpretation des Lieblingsmysteriums der Sevillaner, der *purisima*. Sie schwebt in Wolken von Engeln umgeben, über einer Meeresbucht mit den landschaftlich vertheilten Symbolen. Das steinernte, trübste und schläfrigste dieser Bilder scheint am meisten angesprochen zu haben, wir finden es unverändert in Sevilla (Museum), Madrid (Akademie), San Lucar, Dresden, ja sogar in Italien, im Kloster von Monte Cassino. Später belebt sich das Bild, eine träumerische Lieblichkeit bringt uns die Himmlische näher, er findet den Zauber der langen gesenkten Lider, mit den dunklen Wimpern (Sevilla, Akademie); zuweilen nimmt es die stille reine

¹⁾ In der Universidad: orange, dunkelcarmin, blau, violett.

Einfalt altflämischer Meister an (Taufkapelle der Kathedrale), da taucht auf einmal der goldene Schein wieder auf; zuweilen steht ein Verehrer unten (in dem wenig glücklichen Berliner Exemplar der abstossend hässliche Fernando de Mata). Doch blieb er in dieser Gestalt immer etwas hieratisch, und so gefiel er seinen Landsleuten besser als in seinen freieren, mehr und mehr in Licht und Farbe sich entzündenden Bildern. Dieser ersten Zeit gehört auch der Tod des Hermenegildus im Hospital de la Sangre an. Der Unterschied zwischen den Bildern dieser ersten Manier und den nun folgenden ist ausserordentlich gross.

Der Santiago in der Schlacht bei Clavijo (Cathedrale, 1609), dieser im kampfflustigen Castilien zu einem Cid verweltlichte Apostel (ein zweiter Würgengel des Sanherib, sagt Lope) wie er im weissen Mantel, die weisse Fahne schwingend, auf dämonischem Schimmel, wie eine Windsbraut, in das Gewühl übereinander stürzender und zerhauener Mohren hineinbraust und aus dem Bild heraus; im Hintergrund ein Meer von hunderttausend Reitern; dieser *sagrado adalid* ist eine Gestalt von dort noch nicht gesehener Gewalt der Bewegung und des Helldunkels: er ist von der Folgezeit, die sich auf Leidenschaftlichkeit etwas zu Gute that (wie von Francisco Ricci in Santiago zu Madrid) nicht von ferne erreicht worden.

Sein Tod des heil. Isidor von Sevilla (in dessen Kirche), eine Scene zugleich liturgisch feierlich und pathetisch unmittelbar, ist dagegen ein Versuch, den figurenreichen Vorgang in vollem Tageslicht einer hellen Kirche zu malen, deren Perspektive wie ein Spiegelbild erscheint (denn ebendort sollte die Geschichte stattgefunden haben). Es ist ein Klerusstück, in dem uns Wesen und Gebahren spanischer Geistlichen und Laien bei Funktionen von berufenster Hand vor Augen geführt wird: Zurbaran scheint hier anticipirt. Die Erzählung ist rein realistisch; aber er hat in dem sterbenden Greis die unendliche, vergeistigende Arbeit eines langen Lebens von That und Gedanken ausgedrückt, während Domenichino z. B. in seinem heil. Hieronymus nur den widrigen physischen Verfall malte.

Die Marter des Apostels Andreas (aus der Kapelle der Flamländer in S. Thomas, im Museum) ist im Geschmack der *pasos*, mit allem Pomp einer heiligen Schaffotszene: Paschas, geschäftseifrigen Henkersknechten, grinsenden Buben, verschüchterten Gläubigen. Die ausführliche Physiognomik der gemeinen Männer im Vordergrund, die lebhaften Farben (gelb, orange,

karmin), die duftig bläuliche, lichte Thalmulde mit den Bergen dahinter erinnert noch mehr als an Ribera, an Quinten Metsys. Ich hörte dort äussern: Diese Apostelgestalt ist kein Spanier. In Folge eines Streites über das Honorar wurde das Bild nach Flandern geschickt: man schätzte es dort zu einem dreifach höheren Preis (3000 Dukaten) als der vom Künstler gestellte war.

Die Befreiung des Petrus (in dessen Kirche) ist von einer michelangelesken Grossheit und Breite der Figuren, die hier von einem visionären gelblichen Halblicht übergossen sind. Von ferne glaubt man erst den versinkenden Petrus vor dem Heiland zu sehn: es ist der Ausbruch des Dankgefühls; Spätere wie Spagnoletto malten hier nur das Aufschrecken aus dem Schlafe.

Sein Pfingsten (im Hospital *de la Sangre*) ist dort unerreicht als Darstellung einer Versammlung voll apostolischer Würde, aber unter der Maske der unverfälschtesten Volkstypen. Keine Rhetorik der Geberden, keine Treibhausschwärmerei: nur jenes fast heitere Hochgefühl, welches die wahre Steigerung der geistigen Potenz begleitet. Der ausserordentliche göttliche Zustand, der in jenem Lichterguss über sie gekommen ist, erscheint nach aussen in einem ruhigen, seligen Behagen. Hier fällt ein warmes mildes Licht aus der Stralensonne auf den Halbkreis des Vordergrunds, während die dahinter in Dämmerung eintauchen.

Zuweilen hat er auch Scenen mit einer wunderlichen Mischung mystischer Symbolik und häuslich vertraulicher Motive, die so sehr im Geschmacke der Zeit war und durch die Kupferstiche jener Niederländer verbreitet wurde. Das Kind Maria, einen Miniatur-Codex am Schooss der Mutter Anna studierend, in himmelblauem sternbesätem Kleid und mit goldenem Krönchen; Rosen, Nelken und Vergissmeinnicht, Zuckerwerk auf der Kommode, in deren Schubladen man reichen Spitzenschmuck entdeckt, diess ist das Bild (im Museum), welches ihm die Censur des bigotten und eifersüchtigen Pacheco zuzog. Er nennt ihn geübt (*ducho*) in der Farbe, aber mangelhaft im Decorum (II, 198).

Sein Meisterwerk aber, und das höchste was die Malerei in Sevilla vor Murillo geschaffen, ist das Mittelbild im grandiosen Retablo der ehemaligen Jesuiten- jetzt Universitätskirche; das Mysterium des Neujahrstags. Es wäre ein vollkommenes Bild, wenn es einfacher wäre, aber es sind eigentlich fünf Bilder in eins geschmiedet. Besonders die Gemälde mit Glorien nehmen sich bei Roelas immer aus wie der Blick in den Durchschnitt eines Hauses. Aber die Maria ist ein wonniges Bild zarter, hoher

vornehmer Weiblichkeit, den Blick gesenkt, wie verschämt, bei dem barbarischen Akt, und in einem Schmelz goldigen Tons, der mehr noch als an Tizian, an einige Frauenbildnisse Rembrandts gemahnt.

Wer sich eine Uebersicht von dem Reichthum der malerischen Mittel des Roelas und seiner Erfindungsgabe verschaffen will, der sollte die Kirche der Descalzos in San Lucar de Barra-meda besuchen, aber nur an einem sonnenhellen Tage. Hier wird er mehr als ein Dutzend von Gemälden seiner Hand entdecken, neun über dem Hochaltar, die verschiedensten Stoffe der Evangelien und der Heiligenlegende behandelnd¹⁾. Da ist ein männlich schöner Täufer, predigend, ein jugendlicher, freudig ergebener Laurentius, ein mächtiger todter Christus von Engeln gehalten, und mercenarische Märtyrer. Die anmuthig feine, gnädige Madonna, die grossartig schöne h. Katharina, bei der man zuerst an die Zingarella denkt, bis man im Dunkel den Henker sieht, dem sie ihren Nacken beut; die lieblich blühende h. Agnes kann man hier vergleichen mit der alterthümlich strengen *purissima*.

Dieser Mann begab sich im Jahr 1615 nach Madrid, und bewarb sich um die durch Tod erledigte Stelle eines *pintor del rey*. Der armselige Bartolomé Gonzalez wurde ihm vorzogen. Dieser war freilich ein Bildnissmaler, die Hauptbeschäftigung der königlichen Maler damals. Von Roelas sind keine Bildnisse bekannt.

Francisco de Herrera

(1576 † 1656.)

Während Roelas weder zu seiner Zeit noch heute viel Glück gehabt hat (Caviar für das Volk), so ist Herrera der Aeltere, Architekt, Maler in Fresko, Oel und Tempera, Graveur, Radirer und Kupferstecher, augenscheinlich ein Günstling der „Jetztzeit“.

¹⁾ Kirche und Retablo waren eine Stiftung des Patrons der Descalzos, des Herzogs Emanuel von Medina Sidonia und seiner Frau Juana de Sandoval, und wurden erst 1629 nach dem Tod des Malers vollendet. Die Kirche stösst an den Palast Montpensier, der an der Stelle des frühern Klosters steht. Dieses Hauptwerk ist nicht nur von Cean Bermudez, sondern selbst in der gelehrten Beschreibung der Stadt San Lucar von Pedro Madrazo in: Sevilla y Cadiz, Barcelona 1884 S. 815 ff. vergessen worden. Dagegen steht im Catalog des Prado-Museums noch immer der Moses (1121), der ihm ganz fremd ist.

Den Spaniern gilt er als Schöpfer ihres Nationalstils. Diese seine Bedeutung scheint zuerst im Zeitalter des Raphael Mengs entdeckt worden zu sein. „Er war, sagt Cean Bermudez, der erste, welcher in Andalusien jene furchtsame Mache abschüttelte, an der unsere Maler solange klebten, und sich einen neuen Stil schuf, welcher den Geist der Nation offenbart“. Deshalb hat man unter sein Bildnis in der Biblioteca Colombina gesetzt: *Formó un nuevo estilo, propio del genio nacional*. Man hat diesen Wink dann am Schreibtisch weiter ausgesponnen: „Keine Spur italienischer Nachahmung, kein Zugeständnis an die Kunst der Vergangenheit“; „die Befreiung der Schule von Sevilla ist der Gedanke seines Lebens“¹⁾. Schon als Jüngling ein wilder Menschenfeind, hat er sich in der Einsamkeit autodidaktisch gebildet, ein reiner Naturalist von Haus aus, voll Verachtung der engherzigen, kleinlichen Theorie der Schule des Vargas, die ihm bei seinem Lehrer Luis Fernandez geboten wurde. Noch in der neuesten Geschichte der Schule²⁾ wird man umrauscht von Titanisch, Genius, Wunder und Michelangelo. „Alle enthält er bereits in sich, Velazquez, Murillo, Cano, wenn auch in etwas roher (*tosca*) Form, aber mit der Kraft und Würde des Genius. Er ist der erste der dort die Pforten des Naturalismus aufschloss.“

Man versteht diese Eingenommenheit, wenn man liest, wie Herrera sich vor der Staffelei geberdet haben soll. „Er zeichnete mit angebrannten Rohrstäben und malte mit Borstenpinseln (*brochas*). Ja, wenn er einmal von seinen Schülern im Stich gelassen wurde, was zuweilen der Fall war, so liess er die Leinwand von einer Magd untermalen (*bosquejar*), welche jene mit Riesenpinseln und Besen (*brochones y escobas*, man denkt an den *balai ivre Eugène Delacroix*), beschmierte, und ehe die Farbe trocknete, formte er dann mit dem Pinsel Gestalten und Gewänder.“

Vollendet wird das Bild dieses Patriarchen der Impressionisten durch den Charakter des Menschen. Denn so rauh, hart und unverträglich war er (*rigido é indigesto, de poca piedad* nach Palomino), dass seine eigenen Kinder der Hölle dieses Vaterhauses entflohen: die Tochter ging ins Kloster, der Sohn Franz nach Italien, — wobei er sechstausend *pesos* mitnahm. Seine Ge-

¹⁾ Gazette des Beaux-Arts 1859. III, 169 ff.

²⁾ Narciso Sentenach, La Pintura en Sevilla. S. 1885 S. 52 ff. W. Bürger: Jamais le Caravage ni Ribera, ces deux grands praticiens, n'ont eu une exécution plus ferme, un dessin plus arrêté, une couleur plus puissante.

schicklichkeit in der Kunst des Graveurs missbrauchte er zur Falschmünzerei, und entzog sich der Justiz im Asyl des Jesuitenkollegs. S. Hermenegildo, dessen Altarbild er malte. Als nun der junge König Philipp IV die Kirche im Jahre 1624 besuchte, nach dessen Maler fragte und die traurige Geschichte erfuhr, da sagte er: „Darin bin ich Richter und Partei“, und liess sich den Flüchtling kommen. „Wer eine so grosse Geschicklichkeit besitzt, erklärte er, der sollte sie nicht missbrauchen; — wozu hat der Gold und Silber nöthig? Geht, Ihr seid frei, nur hütet Euch vor Rückfall.“

Solche Urtheile müssen gespannt machen auf die Arbeiten dieses Faustmalers, und wir wenden uns zu der, welche uns als die „allseitigste Schöpfung“ (*produccion mas completa*) gerühmt wird, dem grossen Jüngsten Gericht in der Pfarrkirche von S. Bernardo. In einer Scene dieser Art musste er ja ganz in seinem Element sei. Aber wir finden uns enttäuscht, wenn auch nicht zu seinem Nachtheile.

Die Hauptgruppe ist hier der himmlische Senat, ein grosser Halbkreis nach Art der Disputa, mit dem Richter in der Mitte. Aber dieser erhebt die Rechte segnend, nach den Erlösten hin, die Linke legt sich um das Kreuz, nichts ist da von jenem Zorne des Bonarroti, der (wie Pacheco sagt) alles vernichten und verzehren zu wollen scheint. Es ist der sanfte Menschensohn der Theologie Raphaels, auch mit der seitlichen Neigung des Hauptes. In dem himmlischen Hof erkennt man sofort jene Pfingstversammlung des Roelas wider, nur sind die Schatten dunkler, die Blicke gespannter, die Typen mannichfaltiger, zuweilen trivial, aber nie gemein, stets kraftvoll, treuherzig. Charakterköpfe sind darunter, einige sogar im damaligen Haar- und Bartschnitt. Und dann ein persönlicher Zug geht durch alle: der tiefe, das ganze Bewusstsein erfüllende Ernst des Augenblicks, alle hängen mit Augen und Geist an dem Weltrichter, die Stille dieser furchtbaren Minute gleichsam sichtbar machend.

Dagegen ist der untere Theil in abgekürzter Form abgefunden; links eine Gruppe von armen Sündern und Teufeln; rechts die Auferstandenen, dichtgedrängt harrend, wie Soldaten beim Appell. Davor steht der grosse, ritterliche, etwas prosaische S. Michael, das schneidige Schwert erhoben; er ist die in die Augen springendste Figur dieses Theils, das übrige zurückschiebend Wo ist nun etwas vom Improvisator? Cean Bermudez lobt „die Kunst der Composition, die Contraste der Fi-

guren, das Gleichgewicht der Gruppen, das Erhabene und Philosophische des Ausdrucks“.

Colorit und Helldunkel sind die des Roelas, nur mit etwas stärkern Accenten. Das von links einfallende Licht theilt das gewaltige Bild und modellirt die Gestalten schärfer; die Farbe ist pastoser, unverschmolzener, braune Striche helfen nach.

Noch mehrere bemerkenswerthe Gemälde sind in dieser Weise gemalt, z. B. der bisher unbeachtet gebliebene h. Ignaz vor dem Altar, in der Universidad, unten vor den Schranken die Gemeinde, in der fast fanatischen Andacht des devoten Spaniers; die Engelkinder, welche den Celebranten umflattern, Rauchfässer schwingend, sind bei allem Eifer echte Kinder. Diese seine musizirenden und blumenstreuenden Engel sind die Geschwister derjenigen des Roelas; frische rothbackige Riesen Kinder, mit runder grosser Stirn, runden hellen Augen, derber Stumpfnase, Rosenmund und langen Semmellocken, die über der Stirn aufsteigen und am Hals sich hinabbringen.

Diese Werke geben eine Vorstellung von der Malerei des Herrera, durch welche er seinen Ruf begründete und sich, wie Jusepe Martinez versichert, die „allgemeine Achtung der Sachverständigen erwarb“. Aus ihnen hat Palomino, der älteste Biograph, seine Charakteristik geschöpft (Museo III, 314). Ihm erschien Herrera's Art (*casta*) ganz italienisch und von grosser Zeichnung und Kraft des Helldunkels, durch diese und die gediegene Paste werden seine Figuren plastisch (*de bulto*).

Die Wahrheit scheint also, dass das, was Herrera von der Kunst der Malerei besass, von Roelas stammte, der nach Sevilla kam und auf seiner Höhe stand, als jener dreissig Jahre alt war (1607)¹⁾. Freilich nennt ihn Niemand als seinen Lehrer, aber wie weit die Uebereinstimmung beider geht, beweist die Thatsache, dass das Pfingstfest des Roelas von so erfahrenen Kennern wie Cean für Herrera gehalten worden ist. Das Eigene des Herrera ist nur sein Temperament.

Als ihm aber der Erfolg Selbstgefühl verliehen, als er sein Publicum kennen gelernt hatte, meldete sich die jeder Gebundenheit widerstrebende Natur, und allmählich empfand er alle Formen als lästige Hemmung. Vielleicht war ihm die Freskotechnik bequemer, in der er längst untergegangene Arbeiten geliefert


¹⁾ Sein ältestes Werk in S. Martin gestattet in seinem geschwärzten Zustand kein sicheres Urtheil, jedenfalls hat es mit seiner spätern Art gar keine Aehnlichkeit.

hat. An die rasche Anfüllung grosser Wandflächen gewöhnt, machte ihn das umständlichere Verfahren der Leinwand ungeduldig. Er stellte Versuche an mit einem einfachern System. Zuerst scheint er auf ein Chiaroscuro in der Art des Caravaggio gekommen zu sein, vielleicht ohne dessen Gemälde gesehen zu haben; jedenfalls war er der erste, der dort die unvermittelten Schattenmassen der italienischen Naturalisten angewandt hat. Beweis ist ein grosses Bild der Galerie Lopez Cepero¹⁾, auch ein Pfingsten, das er, als habe er geglaubt, dass man ihn darin nicht wiederkennen würde, ausnahmsweise unterzeichnet und datirt hat.

Der Apostelverein ist hier in den Hintergrund verlegt; aber ganz vorn sieht man eine aufgeregte Gruppe von sieben gewaltigen Männern, in starken Contraposten verschlungen; wie es scheint, die Festfremden, welche den Eindruck der Zungenredner in mächtigen Geberden beurkunden. Dabei ein überaus einfach-grosser Wurf der Gewänder, breite Flächen tiefer, doch noch farbiger Schatten mit kurzen rauchigen Grenzen, ohne Mitteltöne, auf ganz hellem Grund. Dies Stück mag den jungen Leuten mehr zu schaffen gemacht haben, als alles was er sonst gemalt hat.

Auch der herkömmliche Kreis der Gegenstände wurde ihm zu eng.

Man wusste aus Palomino, dass Herrera zuerst Sittenbilder (*bodegoncillos*, Buden- oder Küchenstücke) gemalt habe, ein Geschmack der wol mit einem Hang zum Tavernen- und Zigeunerleben zusammenhing. Solche profane Sachen sind in Spanien meist nicht mehr zu finden, sie sind unter der Legion der *Ignoti* verschwunden. Doch ist die Art des Herrera so auffallend, dass es möglich war, ein merkwürdiges Stück dieser Art wiederzuerkennen; es ist der blinde Musikant in der Gräflich Czernin'schen Galerie zu Wien (Nr. 64). Es sind Halbfiguren: der Greis spielt eine Bauernleier (*lira rustica*, *Viclle*) wie man sie heute noch bei Savoyarden findet; sein jugendlicher Führer hält den Schlapphut den Vorübergehenden hin, deren Bewegungen der schwarzhaarige Dickkopf mit halb kläglichem, halb lauerndem Blick seiner braunen Glotzaugen verfolgt. Es ist ganz mit seinem teigigen Pinsel, und in den Gesichtern und Händen mit vielen unverschmolzenen und schmutzigen Tinten, aber fester Hand gemalt, und kann sich, so verschieden die Technik, neben jedem Niederländer sehen

¹⁾  F de Herrera 1617 Catálogo, Sevilla 1860 Nr. 545 7' 5" × 9' 4".

lassen. Dieses Werk, sowie das Louvrebild und vielleicht der merkwürdige Kopf in München (Pinakothek 1295) sind das einzige was von Herrera auf dem Continent bekannt ist.

Realistische Neigungen fanden immer bequemen Spielraum in den Mönchsgeschichten, mit welchen die Kreuzgänge angefüllt wurden. Herrera malte in S. Buenaventura, ausser den noch erhaltenen Mönchsfiguren der Decke, vier Scenen aus dem Leben des Titularheiligen, denen Zubaran vier andere hinzufügte. Drei sind jetzt in dem Landhaus The Grove bei Watford zu sehen, wohin sie der Earl von Clarendon aus Spanien mitbrachte. Die Mönchsköpfe und Mönchsgeberden in dem Convent der dämmerigen Kirche, das Bild der Hidalgos-Familie vom Lande u. a. sind hier mit unerhörter Naivetät aus dem Leben aufgegriffen; mit den ihm eigenen, lockeren, rundlichen Contouren, in einem schimmernden gelb- und grünlich-grauen Helldunkel.

Ein Genrebild ist im Grunde auch der reuige Petrus in der Sacristei der Kathedrale von Sevilla. Es ist ein alter Bauer, der vielleicht das Unglück gehabt hat im Zorn Jemand todtzuschlagen, und nun von der Angst der Hölle überfallen ist. Unter einer kahlen, vordringenden Stirn, zwischen starken Backenknochen sitzen kleine schwarze Augen, aber in einem so harten Gesicht vermögen Empfindungen nicht zu spielen: die Zerknirschung spricht bloss aus der Bewegung des Kopfes und den in den Schoss gesunkenen, gefalteten, knorrigen Händen.

Die beiden ungeheuren Lienzos im Museum zu Sevilla, der heil. Hermenegild und der heil. Basilius geben eine Vorstellung von der Verwilderung der er später anheimfiel und lassen jene Legende, die Cean von „alten Malern“ hörte (die achtzig Jahre nach Herreras Tod geboren sein müssen), doch glaublich erscheinen. Durch sie hat er vornehmlich den Weg zum Herzen der Modernen gefunden. Es sind wüste *borriones*; wie ein Tobsüchtiger seine Kleider, hat er die Regeln der Kunst von sich geschleudert. Die Ausdehnung in die Tiefe streichend, schichtet er seine Riesenpuppen auf, in einer Fläche, übereinander, alle nach vorn gewandt, auf Wolken sitzend wie auf einem Gerüst, mit ihren runden Eulenaugen ins Leere starrend. Welche künstlerische Qualität ist in diesen Sudeleien noch übrig geblieben? Nicht einmal coloristische Unmittelbarkeit vermag man zu loben, denn es sind weder Farben- noch Helldunkelwirkungen in ihnen zu entdecken. Auch keine Physiognomien: es giebt keinen leererern, platteren Christus.

Nur jener nachlässig-gewaltige Wurf der Gestalt, in einer „tumultuarischen“ Orgie des Pinsels, erinnert daran, dass man doch die Trümmer eines grossen Talents vor sich hat.

Zuweilen übt die Innervation dieses stark angelegten, wenn auch maasslosen Geistes eine dämonische Wirkung. Diese hat wol dem „heil. Basilius, seine Lehre diktierend“ den Ehrenplatz in der *Salle carrée* des Louvre verschafft. Zwei Flügelbilder dazu sind in der Galerie von San Telmo. Der funkelnde Blick des Kirchenvaters ins Unendliche, die erhobene Hand mit der Feder, bezeichnet die Inspiration, den Augenblick, wo ein göttlicher Gedanke auf die Schwelle des Bewusstseins tritt. Um ihn, oder vielmehr neben und unter ihm sitzen aufhorchende Nachschreiber, keine geringeren als S. Bernhard, Petrus Martyr, und der Grossinquisitor Diego, Bischof von Osma. Unheimliche Gestalten in ihren zugespitzten Kapuzen, winkenden weissen Mitren, vor uns aufsteigend wie die Könige in der Höhle zu Forres. Es ist als sei der Moder und die Spinneweben der Unterwelt an ihnen hängen geblieben. Es ist der Fiebertraum eines Gefangenen des heil. Uffiz, der, vor einer Schaar Richter und Schreiber, im siedenden Gehirn auf und abtanzend, seine abgefolterten Geständnisse als verdammende Anklage aufs Papier fliessen sieht.

Im Greisenalter, als Siebziger (1647) hat er noch seine vier umfangreichsten Gemälde, einst im Salon des erzbischöflichen Palastes, auf die Leinwand geworfen: das Mannah, das Wasser aus dem Felsen, die Hochzeit zu Cana und das Wunder der Brote und Fische. Man sieht, nur das Colossale, Volksmengen, vermochte seine alternde, aber noch immer gewaltige Hand in Bewegung zu setzen. Das vierte dieser Bilder war einmal im Treppenhaus der Academie von Madrid aufgetaucht. Unter einer mächtigen schattenden Eiche sitzt der Heiland, die grossen glänzenden Augen gen Himmel gerichtet, mit sakramentaler Feierlichkeit segnend, neben ihm aufgereiht die Jünger. In der flachen Thalmulde des Mittelgrundes hatte er mit Glück die Fünftausend anzudeuten gewusst. Zuletzt trieb es ihn noch nach Madrid, wo er 1656 starb. —

Herrera ist nicht der „Erfinder eines neuen Stils“, denn sein wahrer, echter Stil ist nur die Sprache des Roelas, gesprochen von einem Künstler grundverschiedenen Naturells. Auch hat er nicht der Sevillaner Schule zur Freiheit verholfen, die man in den Arbeiten des Roelas nicht vermisst. Wir finden sogar in seinen Werken keine Gestalt von solcher Furie wie den S. Jago,

keine Köpfe von mehr Realistik wie die Köpfe im heil. Andreas, und wenig von den sehr feinen und mannichfaltigen Lichtwirkungen, die Roelas zu Gebote stehen. Kein Maler von Sevilla ist aufzuweisen, der seinen Stil angenommen hätte. Auch kann man ihn kaum einen Naturalisten nennen, wenn er auch Sittenbilder gemalt hat, denn er war in der Regel zu heftig um sich an das Modell zu binden; er malte meist sich selbst, und malte aus dem Kopfe.

Wir vermögen überhaupt dieser freien Manier (*libertad y franqueza*) keinen so hohen Werth beizumessen. Man spricht von ihr als sei sie der heilige Geist der Kunst, und doch ist sie nur eine Manier wie jede andere, und leicht von Nachahmern abzusehen. Spanisch ist sie höchstens, weil sie der Bequemlichkeit zusagt.

Francisco Pacheco.

(1571 † 1654.)

Während Roelas und Herrera neue Wege suchten, vertheidigte ein ganz anders gearteter Mann in Lehre, Schrift und wie er wol meinte, auch im Bild, die absterbende Zeit, freilich nicht ohne die Ahnung, tauben Ohren zu predigen, und bald mit Zugeständnissen an die Neuerer — Francisco Pacheco, einst Mitschüler Herrera's bei Luis Fernandez.

Unter den Namen im spanischen Künstlerlexicon sind wol wenige, die der Genius der Malerei so karglich bedacht hatte, so vielseitig sein Talent war, denn er war auch Dichter, Biograph, Archäolog und Kunsttheoretiker. Er macht bisweilen mehr den Eindruck eines denkenden Liebhabers, eines kalten Schwärmers mit dem Kopf, den sein Naturell ganz auf die Betheiligung an der Kunst mit der Feder zu führen schien. Aber diese gelehrten Mühen lösten bei ihm einen schaffenden Drang aus, der ebenso unwiderstehlich war, wie die Werkzeuge spröde. Ein zäher Wille unternahm den endlosen Kampf mit den Hindernissen der Natur, und die aufgewandte, methodische Arbeit erzeugte, ausser den errungenen Fertigkeiten, ein starres Selbstgefühl, das durch öftere, öffentliche Controversen genährt wurde und ihm den Muth gab, im Wettlauf mit Stärkern, ohne die Gefahr dieser Nähe zu ahnen, die halsbrechendsten Aufgaben zu übernehmen, — Aufgaben, vor denen zu zagen schon ein Fünkchen jenes Geistes nöthig gewesen wäre, der Pacheco fehlte. Sein phantasieloser, langsamer und kleinlicher Kopf hätte ihn zu kleinen Bildnissen, zum Stilleben und Sittenbild allenfalls befähigt;

aber er besass nichts von der Selbsterkenntniss derer, die sich bescheiden, im Beschränkten, Anspruchlosen, Eigenartiges, Genügendes zu schaffen.

Vielleicht wäre er doch nicht emporgetaucht, ohne die gesellschaftliche Stellung, welche er dem Ansehen seiner Familie und seines Ohms, des Licenciaten gleichen Namens verdankte, des Domherrn und Humanisten, der die bildlichen Darstellungen für Arphe's Custodia angab, die Giralda, den h. Christoph, und den Catalog der Prälaten Sevilla's mit lateinischen Inschriftversen versah, und dessen Distichen noch jetzt unter den Reliefs des Antecabildo zu lesen sind. Von ihm erbte er die hohen geistlichen Verbindungen; dazu kam die Gunst des Mäcenas von Sevilla, des Herzogs von Alcalá: Urtheile der Freundschaft, ja begeisterte Gedichte, die ihm von wirklichen Dichtern und vornehmen Gönnern zuflossen, erstickten jeden Zweifel an sich selbst.

Pacheco, aufgewachsen unter den Denkmälern und Erinnerungen von Stadt und Provinz (auch sein Name ist altiberisch), nie im Ausland gereist, widmete sich mit warmem Sonderpatriotismus der Localforschung, künstlerischen und decorativen Arbeiten, wie der dem Klassicismus eigentlich zuwiderlaufenden Polychromirung der Holzschnitzereien. Er geriet darüber in Streit mit seinem Freunde Montañes, in dem er sonst einen Geistesverwandten verehrte; er verfocht gegen ihn die Bemalung durch Fachmänner statt durch die Bildschnitzer selbst. Er suchte (seit 1600) die bisher übliche polirte Bemalung in glänzenden Oelfarben mit Gold (*platos vidriados* nennt er diese *encarnaciones de polimento*) zu verdrängen durch matte Farben (*encarnaciones mates*) mit Schattirungen, wozu er landschaftliche Hintergründe fügte. Hierin aber hatte er den Volksgeschmack gegen sich, und einige der von ihm polychromirten Werke scheinen später neubemalt worden zu sein. Zuerst in S. Clemente (Nuñez Delgado's Johannes der Täufer), dann an Hauptwerken des Montañes, dem heil. Domingo für Portacoeli, dem Crucifix der Karthause (in der kleinen Sacristei der Cathedrale), dem heil. Hieronymus in S. Anton de Padua u. a., hatte er Muster seiner Technik gegeben; das merkwürdigste Werk dieser Art aber waren die beiden noblen, lebendathmenden Köpfe zu den Statuen des heil. Ignaz (nach der Todtenmaske von 1556) und des Franz Javer, in der Casa professa, jetzt Universitätskirche (1610). Dann berichtet er uns, wie er als junger Mann (1594) die fünf, 30 und 50 Ellen langen Standarten von carmoisinrothem Damast für die Indienfahrer bemalt habe,

mit dem Wappen der Monarchie und Santiago als Matamoros. Ferner, wie er sich an den bronzefarbenen Figuren des Tumulus Philipp II in der Kathedrale beteiligt (1598).

Die Historienmalerei begann er mit den Geschichten des heil. Ramon Nonnatus vom Orden der beschuhten Mercenarier für deren Kreuzgang, in Gemeinschaft mit seinem Freunde Ildefonso Vazquez. Dieser war einer der letzten von der Fahne der Vargas und Mohedano, ein flotterer Zeichner und gewandterer Componist als Pacheco. Der Gegenstand, Bilder aus dem heroisch-heiligen Abenteuerleben dieser Retter der Christensclaven, war kein undankbarer.

Von den sechs Stücken unseres Francisco sieht man zwei im Museum von Sevilla, eines in dem von Barcelona: die Berufung des Hirtenknaben Ramon durch die heilige Jungfrau, die Einschiffung an der spanischen Küste, den Abzug der befreiten Schaaren. Schülerhafte Steifheit der Figuren, eine zusammengeflückte Composition, blecherne Falten fallen in dieser hektischen Malerei besonders auf; er quält sich, mit Vazquez gleichen Schritt zu halten. Die Engel, welche die Schaaf während der Berufung bewachen, geberden sich wie Pensionsfräulein auf

dem Lande. F Nur die Scene der Einschiffung, wo der Heilige

dem Schürgen auf die Schulter steigt, mit dem Kahn, in dessen Steuermann Asensio den Cervantes erkennen wollte, (der 1598 und 99 in Sevilla war,) ist ganz dem Leben abgesehen, ein Strandbild; hier hatte seine Nüchternheit einen glücklicheren Griff gethan, als je der geschicktere, aber manierirte Vazquez.

Im Jahre 1616 malte er im Auftrag des Maestro Francisco de Medina für das Hospital von Alcalá de Guadaira einen heil. Sebastian, jetzt in der Pfarrkirche dieses Namens. Die Scene, wo der christliche Soldat nach überstandener Marter von der Matrone Irene unter dem Schutze der Finsterniss aufgesucht und gepflegt wird, ist mehrmals von namhaften Malern dargestellt worden. Die Nacht, die bange Atmosphäre der Verfolgung, der misshandelte Jünglingskörper in tödtlicher Betäubung, die emsige Sorge der tieferschütterten Frauen — das war eine Aufgabe für die Schidone, Spagnoletto, Delacroix. Was macht daraus dieser Kunstverbesserer, den die Sonne Andalusiens — nicht erwärmt hat? Im sauberen, aufgeräumten Krankenzimmer des Hospitals von Alcalá liegt ein Mann in frischer Wäsche im neugemachten Bett,

eine blaugestreifte Bouillontasse in der Hand; vor ihm eine Frau mit dem regungslos blassen Gesicht, dem überwachten Blick der Krankenwärterin; eine kleine Magd legt Verbandzeug auf den Teller. Ueber dem Sessel hängt die reiche Offiziersuniform; an der Wand die als Reliquie aufbewahrten Pfeile, die Insignie. Durchs offene Fenster sieht man in der Ferne die vorhergegangene grausame Scene. Das Bild erinnert an die wunderlich trivialen Votivgemälde beglaubigender Wunder, wie man sie bei Canonisationen in St. Peter aufgehängt sieht. Dennoch fesselt es durch eine gewisse Wahrheit, wenn auch Wahrheit unterster Ordnung, wie eine Ortsgeschichte erzählt mit der treuherzig unständlichen Platttheit des Dorfchronisten ¹⁾).

Pacheco's Jugend war noch in die Zeit gefallen, wo man sich mit der „römisch-florentinischen Schule“ in Reih und Glied zu stellen suchte. Er widmete aus der Ferne den grossen Italienern eine glühende Verehrung, er erzählt, dass er Raphael „seit seinem zehnten Jahre, in Folge eines geheimen Naturtriebs stets nachgeahmt habe, unter dem Eindruck seiner herrlichen Erfindungen und besonders einer getuschten Handzeichnung“, deren glücklicher Besitzer er geworden war ²⁾. Sein besonderes Vorbild war Pablo de Céspedes, wie er selbst, Dichter, Künstler, Archäolog.

Diese Verehrung, diese Studien waren aber nicht bloss akademische. Er fühlte von Zeit zu Zeit die Anwandlung, sich seinen Heroen an die Seite zu stellen, ja ihre Werke in einzelnen Punkten zu korrigiren.

Don Fernando de Rivera, Herzog von Alcalá, der vielleicht von dem Palast del Te in Mantua gelesen hatte, vertraute im Jahre 1603 Pacheco eine Deckenmalerei in diesem Geschmack, im Hauptgeschoss des „Hauses des Pilatus“, für tausend Dukaten. Der Freskotechnik nicht kundig, malte er in Tempera auf Leinwand; in eine Flächendecoration, Grottesken auf schwarzem Grund, setzte er Fabeln: fast lauter schwebende und stark verkürzte Figuren in der Horizontalperspektive. Es waren: die Apotheose des Her-

¹⁾ Eine saubere Bleistiftzeichnung zu diesem Bilde befindet sich unter den Handzeichnungen der Biblioteca nacional in Madrid. Hier hat der Patient einen Blick des Entsetzens: er sieht sich noch auf Erden, nachdem er schon das Zeitliche gesegnet. Bez. 7 de octubre 1615. Die Heiligenfiguren im Pradamuseum (1608) gehören zu seinen frostigsten und hölzernsten Arbeiten.

²⁾ Arte de la pintura I, 318 (Libro II, 5) „por oculta fuerza de naturaleza“, also ein Geistesverwandter!

kules, Ganymed, Asträa, Perseus, Phaeton und Ikarus. Also glückliches oder verfehltes Trachten nach Oben. In einem Mittelrund stehen die Zwölfgötter, paarweise, in der Wurmperspektive, wo die nackten Leiber in der Zusammenschiebung wie gedrechselte Balustren aussehen. Der nüchterne, ängstlich fromme Herr wollte es dem kecksten, leichtfertigsten, mit zeichnerischen Schwierigkeiten (wie mit dem Anstand) scherzenden Julio gleichthun: es scheint ihm aber selbst bei seinem Ikarusflug angst geworden zu sein:

Temo á mis alas, mi subir recelo (II, 24).

Doch der hochverehrte Pablo in Cordoba pries die Schöpfung und erhielt den Dank dafür in einem Sonett.

Geläutert sieht man diese erste Manier in der grossen Verkündigung, die er gerade über das Meisterwerk des Roelas im Retablo der Jesuitenkirche zu setzen hatte. Das Bild verräth unsägliche Studien, besonders auch in der Farbenstimmung, um die sich die Manieristen bisher kaum bekümmert zu haben schienen. Es ist in vollem Licht und mit hellen klaren Tinten gemalt; Orange und Blau sind Hauptcontraste; in den Engelgewändern sieht man Triaden (blau, gelb, rosa). Aber wie konnte ein *vecino de Sevilla* (wie er sich auf dem Titel seines Buches nennt) eine Drahtpuppe wie diesen Gabriel in die Welt schicken! Und solche Küstermienen!

Pacheco war schon nahezu ein Vierziger, als er sich wenigstens zu einer Reise an den Hof entschloss (1611). Hier in Madrid nun und im Escorial sah er seine verehrten Italiener zum erstenmale im Original. Er schloss Freundschaft mit dem hispanisirten Italiener Vincenz Carducho (*nuestro íntimo amigo* I, 128). Er besuchte in Toledo den Greco, der damals schon ganz absurd geworden war; seine frühesten noch venezianischen Meisterwerke, seine jetzigen Fieberphantasien und seine Paradoxien versetzten ihn in nicht geringe Aufregung.

Diese Reise hatte für ihn mehr als eine Folge. Der zähe Principienmann war doch zu sehr Künstler, um sich solchen Eindrücken zu verschliessen. Seine Palette, sein Pinsel schienen seitdem vertauscht, die Erfindung wird natürlicher, die steinerne Manier belebt sich, die scharfe, glatte, helle, magere Behandlung weicht einer breiteren, pastosen, derbkörnigen; einfallendes Licht giebt Relief, ein markiger Pinsel zeichnet Schattenstreifen und Glanzlichter. Schon in den vier kleinen Bildnissen der Predella unter dem noch harten, ziegelfarbigem Tod des heil. Albert von

1612, in der Galerie Lopez Cepero, bemerkt man den wärmeren Ton, frischere Auffassung, sprechende Augen. Von dunkeler Haltung ist das vieltafelige Altarwerk der Pfarrkirche zu Brenes bei Carmona.

Er eröffnete nun eine Malerschule, und sein Haus begann ein Sammelpunkt von Künstlern und Kunstfreunden zu werden, besonders geistlichen, bis an sein Ende. „Sein Atelier, sagt Rodrigo Caro, war eine förmliche Akademie der Gebildetsten von Sevilla und der Fremden.“

Sein Selbstgefühl kannte keine Grenzen mehr, nun liess es ihm keine Ruhe sich an dem bedenklichsten Vorwurfe der Kirchenmalerei zu versuchen, dem jüngsten Gericht. In seinem Buch stehen vier Gutachten theologischer Sachverständigen über dieses für die Nonnenkirche von S. Isabel für 700 Dukaten gemalte Bild (1614). Viele Abweichungen von der Ueberlieferung hatte er angebracht; die heidnischen Figuren, welche das Werk Bonarroti's entstellten, die mittelalterlich-phantastischen Zuthaten (der Höllenrachen) waren ausgemerzt. Die Auseinandersetzungen dieses Ceremonienmeisters des jüngsten Tags erinnern an Overbeck, wenn er Sonntagmorgens über die Symbolik seiner Cartons den Gästen des Ateliers Homilien hielt. Lernend ist er ins Grab gestiegen. Der Erzengel Michael (1637) in San Alberto (nach der Revolution von 1868 nach London gebracht) fiel auf durch die grosse Kraft der Farbe bei alter Härte des Pinsels ¹⁾. Er ist noch von dem aufgehenden Gestirn Murillo's Zeuge gewesen: denn er starb 1654. Er erlebte also jenes Ereigniss: die Offenbarung der heiligen Jungfrau in der Gestalt der wahren Töchter seiner Nation. Ob er auch an dieser Freiheit Aergerniss genommen hat? Die *Purissima* Pacheco's in dem Gemälde mit dem Bildniss des Dichters Miguel Cid (*Sacristei de los cálices*) war wenigstens von der neuen Incarnation himmelweit verschieden: ein langes, langweiliges, hässliches, gedunsenes, schläfriges Nonnengesicht.

¹⁾ F. Gonzalez de Leon, *Noticia artística de . . . Sevilla*. 1844. I, 167: *soberbia pintura — es del tamaño natural y se vé en ella gran fuerza de tintas y dureza de pincel*.

Die „Kunst der Malerei“.

Dass ein Maler wie der eben geschilderte ein Buch schreiben werde, hätte der mit dem Personal dieses Literaturzweigs bekannte voraussagen können. Wie alles was er unternahm langathmig ist, so war auch dieses Buch ein Lebenswerk, das ihm aber glücklicherweise noch im höchsten Alter zu drucken gelungen ist¹⁾. Für den Abschnitt über die heiligen Bilder z. B. hat er seit 1605 Aufzeichnungen gemacht. Verschiedene Schichten sind zu unterscheiden; während der Kern den strengen Tendenzen des vorigen Jahrhunderts folgt, haben sich später Ansichten und Maximen des Naturalismus wie Schlingpflanzen jenem Stamm angerankt.

Die *Arte* Pacheco's war eine Arbeit nicht bloss des Malers, des Technikers, sondern auch des Gelehrten. Vom letztern hat sie die Gründlichkeit, den Geschmack am Quellenmässigen. Für jeden Punkt wird auf die kompetenste Autorität zurückgegangen, Fachmännern jeder Art das Wort ertheilt. Die Fragen kirchlicher Archäologie sind mit den Freunden in der Kutte berathen worden; der Abschnitt über die Bilderverehrung ist ein theologischer Traktat. Die scholastische Ideenlehre entnimmt er dem Jesuiten Diego Meléndez (I, 224). Bei der Rangfrage der Malerei werden die juristischen Definitionen der Ehre angezogen; für keine Sache haben die spanischen Maler öfter zur Feder gegriffen als für die ihnen so widerwärtige Gleichstellung mit dem Handwerk bei Gelegenheit der Besteuerung ihrer Honorare (*alcabala*). Für ästhetische Begriffe werden die alten Rhetoren (Cicero vom *decorum* und *honestum*) angezogen. Aber selbst in seinem eigenen Fach hat er lieber die lehrreichsten Stellen, „die Auktorität“ der Italiener eingerückt, von Alberti und Leonardo, bis auf L. Dolce, Paolo Pini u. a. Dürer und van Mander werden übersetzt. Die Trockenheit des Lehrvortrags wird, dem Stoffe geziemend, unterbrochen durch Einschaltung von Poesien, didaktischer und beschreibender Art, die uns zum Theil schätzbare Stücke andalusischer Dichter erhalten haben. Dass uns der Paragone nicht geschenkt wird, versteht sich von selbst.

¹⁾ *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla 1649. Neu herausgegeben von G. Cruzada Villaamil. Madrid 1886. 2 Bände. Nach dieser Ausgabe habe ich citirt.

Das Buch ist darum noch nicht eine blosse Compilation von rein literarischem Niveau, nein, es trägt das Colorit einer Künstlerarbeit, in Interessen, Urtheilen, Ausdrücken, und steht in Gehalt und Lebendigkeit doch über jenen phrasenhaften Machwerken der Italiener, die nur der Buchmachereitelkeit ihre Entstehung verdanken. Am werthvollsten sind die zahlreichen Notizen über spanische Künstler, welche einen Einblick geben in die Parteiungen, Streitfragen und Losungsworte von damals. Von manchen Controversen würde man, da die Ultraradikalen und Knownothings jener Tage, Dank dem Sieb der Zeit, der Vergessenheit verfallen sind, keine Ahnung haben. Hier wo er selbst Partei war, gewinnt seine Sprache Wärme und Farbe. Kurz während man oft kaum die Geduld übrig hat seine Bilder anzusehen, liest man das Buch mit wachsendem Interesse, besonders da es auch in reinem, klarem Spanisch geschrieben ist. Wir lernen da einen Mann kennen, beschränkt und allseitig, peinlich streng und liberal, Kosmopolit und *advocatus patriae*, Humanist und im Vertrauen des heil. Uffiz. Die verächtlich von dem Buch gesprochen haben, bewiesen damit, falls sie es gelesen haben, dass sie nicht einmal im stande waren, es zu gebrauchen; seine Benutzung in gegenwärtiger Schrift wird den Beweis liefern, wie verfehlt es war, es „ein ebenso gelehrtes wie unnützes Werk“ zu nennen¹⁾.

Der Abschnitt, auf welchen er selbst am meisten Werth legte²⁾, eine Art Kanon der heiligen Bilder, ist freilich voll von Wunderlichkeiten. Seine Absicht war (wie sein Temperament) kritisch: das Factum von den Entstellungen der Zeit zu säubern, das echte Bild des Alterthums zu gewinnen. Sein höchster Ehrgeiz war, dass man ihn des Ehrennamens für werth halte, den Petrarca im Triumph des Ruhms dem Homer ertheilt:

primo pittor delle memorie antiche.

Er übt auch an einigen der beliebtesten Legenden, wie des heil. Georg, Christoph, eine vielen gewiss unbequeme Kritik. Die Wahrheit gehe über die Kunst, ja über das Bedürfniss der Frommen. „Die kirchlichen Bilder sind ein Volksbuch, aber es soll ein wahres Buch sein Leider lieben gerade die hervorragenden Künstler die Freiheit ihrer Ideen gar zu sehr, ungeduldig das Joch der Vernunft abschüttelnd; in ihren Werken

¹⁾ Obra tan docta como inútil. Menendez Pelayo, Historia de las ideas estéticas II, 622 hat dies Urtheil P. Madrazo's noch mit andern Gründen widerlegt.

²⁾ El mas ilustre y grande argumento de nuestro libro. I, 104.

sieht man mehr Geschicklichkeit (*valentia*) als kirchlichen Takt. Jene von Roelas, später von Rubens und Murillo so liebenswürdig behandelte Gruppe der h. Anna als Elementarlehrerin ihres Kindes, ist heterodox, „weil Maria von ihrer Empfängnis an Vernunft, Willensfreiheit, Contemplation, eingegossene natürliche und übernatürliche Wissenschaft besessen hat“. „Zu tilgen aus dem Gedächtniss“ ist das Bild der heiligen Sippe. Das Mittelalter mit seinen Anachronismen kommt übel weg. Das liebliche Motiv des Kinderpaares Jesus und Johannes ist eine Ausgeburt der Einfalt und Unwissenheit (II, 276). Er preist Dürer, der die heiligsten Füße der Maria nie gezeigt habe. „Dank sei der heiligen Inquisition, welche diese Freiheit zu korrigiren gebietet.“

Hier nimmt er uns also manches Schöne, aber er schenkt uns Ersatz. Er kennt das Menu des von den Engeln Christo in der Wüste servirten Mahls (eines seiner Gemälde); er stellt die Werkzeuge bei der Geißelung, mittels authenticirter Reliquien fest; beschreibt den Apostel Paulus, als hätte er ihn selber gesehen¹⁾. Er scheint überall dabeigewesen zu sein. Nur aus Rücksicht auf den lehrhaften Zweck der Bilder als Volksbücher gestattet er Abweichungen von der Geschichte, z. B. vom Liegen beim Abendmahl, erlaubt der Erkennbarkeit wegen den Bischöfen der Urzeit Mitren und Tiaren.

Ein Blick auf die kirchliche Malerei der nächsten Zeit reicht hin, diese vermeintliche Reform als die todtgeborene Grille eines Pedanten zu kennzeichnen. Dieser ehrliche Mann hatte keine Ahnung, dass gerade die Freiheit die innigste, wahrste, noch heute in unverwelkter Frische lebendige Metamorphose des spanischen Cultusbildes bringen werde. Er hielt die Sache der religiösen Malerei bei den Jungspaniern für verloren. „Wieviele sind auch nur im Stande diese meine Zeugnisse (*documentos*) zu verstehen. O Jammer ohne Hoffnung der Besserung!“ —

Wie hätte das heil. Uffiz einem Vertrauenswürdigeren als er das Amt des Malervogts (*alcalde veedor del oficio de pintores*) übertragen können! Es geschah im Jahre 1616 im Kapitelsaal, sein College war Juan de Uceda. Sie hatten die Gemälde

¹⁾ Paulus war klein, etwas krumm, kahl, von gewinnender Miene, breite Judennase, langer graulicher Bart; bei der Hinrichtung war sein Kopf von einem durchsichtigen Schleier umwunden; als Binde der Augen diente die *toca*, die ihm Plautilla verehrte.

heiliger Dinge zu besichtigen, von den bei öffentlich ausgestellten (in der Feria, auf den Stufen der Lonja) vorkommenden Vergehen oder Versehen (*descuidos*) dem heiligen Amt Anzeige zu machen.

Kein Mensch war gleichwol weniger zum Inquisitor geboren. Er hielt Dürer, mit dessen Leben, Person und Werken er sich aufs eingehendste beschäftigt hatte, für einen Mann seines Glaubens, ja er stellte ihn den ascetisch angehauchten Vargas und Juanes an die Seite. An etwa dreissig Stellen des Werkes erwähnt er Meister Albrecht, er nennt ihn mehrmals den Grossen, ja er führt die Sterne in folgender Reihenfolge auf: Bonarroti, Raphael, Durero. Es hat wol überhaupt keinen wärmeren und ehrfurchtsvolleren Verehrer des Nürnbergers gegeben, als Francisco Pacheco, obwol er ihm natürlich die *buena manera* abspricht. Dieser Cultus gründete sich ebenso auf die in seinen Blättern sichtbare Erfindungs- und Darstellungskraft als auf den Eindruck der Grösse und Reinheit des Menschen, die er ebenfalls noch mehr als aus Büchern, aus dem Studium der Werke gewonnen hatte. Wol ein Beweis dass für den aufrichtig frommen Menschen in jeder Religion das Criterium der Religiosität (hier der Katholicität) stets innerlicher Art sein wird. Der Kern aller Religion, das Gefühl des Ewigen, ist unter allen Gebräuchen und Kunstsprachen der Kirchen und Sekten derselbe; das können die Heisssporne des Streits nicht fassen, weil sie selten über die Vorhöfe des Tempels hinauskommen. Deshalb konnte der treue Anhänger Martin Luthers dem Freund der Jesuiten und Klienten der Inquisition als *católico y santo* gelten, und die äussern Zeugnisse fielen gegenüber dieser erlebten Thatsache der Geistes- einheit nicht ins Gewicht. —

Weit erfreulicher waren Pacheco's Bemühungen im Fach des Bildnisses. Durch Talent, Sinn für Individualität und Liebe zur Heimath war er auf diesen Zweig gekommen, er hat ihn auf verschiedenartige Anlässe gepflegt. Seine wenigen erhaltenen Oelbildchen zeigen die Bekanntschaft mit den Hofporträtisten; dem ihm geistesverwandten Sanchez Coello hat er zugesehen, wie er seine Bildnisse in Abwesenheit der Personen ausmalte (II, 139). Ferner erzählt er von 150 Miniaturbildnissen, von denen er das seiner Frau Maria de Parama auf einem Rundtäfelchen für das beste hielt. Der schätzbarste Theil seines ganzen Lebenswerkes aber besteht in den Büsten bedeutender Sevillaner, von denen er eine Auswahl, hundert, zu veröffentlichen gedachte.

Wir hörten schon von jener Bibliothek des Argote de Molina; Rodrigo Caro hatte über die berühmten Männer von Sevilla geschrieben, Pacheco wollte beides, Bild und Biographie vereinigen. Er erzählt, wie er die Stunden, welche andere der Erholung widmen, zur Anfertigung dieser Bildnisse benutzt habe, „als eine Unterhaltung frei von Pflicht“. 170 hatte er gesammelt, darunter auch einige Frauen. Bereits im Jahre 1599 war die Sammlung zum vorläufigen Abschluss gebracht; diese Jahreszahl trägt das Titelblatt: *Libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Bis ins Alter hat er sie vervollständigt.

Die Blätter sind mit schwarzer und rother Kreide (*dos lapices*) gezeichnet, in reichen Rahmen, die mit Feder und Tusche im damaligen Renaissancegeschmack entworfen sind. Die Embleme darin wechseln nach dem Beruf der Personen. Das Vorbild waren Holzschnittwerke wie die dort verbreitete Basler Ausgabe der *Elogia* des Jovius (1577). Die Manier aber hat viel Aehnlichkeit mit den Zeichnungen des Ottavio Leoni, die er indess erst später kennen lernte; diese sind ungleich lebendiger. *El Padovano*, wie er ihn nennt, hatte unter Gregor XV und Urban VIII die hervorragendsten Persönlichkeiten von Hof und Stadt gezeichnet, mit Kreide auf blaues Papier mit weissen Lichtern und auch rothen Fleischtönen (II, 135). Bekannt sind seine Künstlerbildnisse aus Bellori's Werk (1731). Pacheco war für sein Unternehmen günstig gestellt durch seine gesellschaftlichen Beziehungen und sein starkes „Organ der Verehrung“. Freilich wird das geistliche Element sehr bevorzugt ($\frac{8}{5}$ des Ganzen). Ausserdem finden sich sieben Poeten, drei Maler, zwei Musiker, ein Wundarzt, ein Geschützgiesser und zwei Haudegen aus dem Kriege von Granada.

Die Authentie ist ungleich: nach seinem eigenen Geständniss (II, 143) hat er mehrere nach blossen Schilderungen gezeichnet, „um sie eines so ehrenvollen Platzes nicht zu berauben“, Andere scheinen aus der Erinnerung, die Mehrzahl jedoch nach Aufnahmen gemacht zu sein. Endlich sind alle genau in eine Grösse und Form gebracht. Die Veröffentlichung mag an den Kosten des Stichs und der Unauffindbarkeit mässiger Kupferstecher gescheitert sein.

Die Lebensabrisse (*epitome*) bestehen aus gutgewählten, immer dankeswerthen, ganz zuverlässigen Daten, Aussprüchen, Anekdoten. Von den Dichtern dieser Zeit würde man ohne ihn nicht

mehr kennen als ihre Verse, und auch diese hat ja er zum Theil gerettet. Vergleicht man sie mit denen seiner Nachfolger, von dem gelehrten Nicolas Antonio, dem Verfasser der *Bibliotheca Hispana* (1672) an bis auf Fernin Arana de Varflora (*Hijos de Sevilla* 1791) so muss man gestehn, dass Pacheco hier den Künstler nicht verläugnet hat: er gab uns wirkliche Porträts, farbenreich, individuell, statt magerer Lexiconartikel.

Das Werk soll nach seinem Tode unter mehrere Liebhaber vertheilt worden sein; es war eine Zeitlang verschollen, in einem Kloster versteckt; bis der Advocat Francisco M. Asensio in Sevilla im Jahre 1864 einen Band mit 56 Artikeln ausfindig machte und erwarb, für 800 Duros. Die romanhafte Geschichte dieser Bibliophilenthats steht in seinem Büchlein über Pacheco. Nach sechszehnjähriger Ueberlegung hat er Zeichnungen und Text in einem phototypischen Prachtwerk veröffentlicht.

Venezianische Malerei.

Der Magnetpol des spanischen Geschmacks schien bereits im Mittelalter mehr nach Nordosten zu liegen. Man denke an das Verhältniss zur gothischen Baukunst, im Vergleich mit den Italienern. Welche Reihe von Kathedralen erster Ordnung! welche Gründungen, Salamanca, Segovia bis tief ins sechszehnte Jahrhundert neben der schon eingedrungenen Renaissance. Wenn man ihre wechselnden Neigungen in der Malerei abwägt, so dürfte sich die Waagschale mehr zu Gunsten der Niederländer als ihrer romanischen Vettern neigen, nicht nur im fünfzehnten, auch im siebzehnten Jahrhundert. Aus demselben Grunde waren ihnen die Schulen Norditaliens wahlverwandter als die römisch-florentinische. Wir sehen ja, was sie zu und nach der Zeit, als Bonarrotti und Raphael ihren Siegeszug hielten, zu Stande gebracht haben, kaum aber kommen sie mit Venedig und Parma in Berührung, so haben sie Glück. Norditalien (*Gallia cisalpina*) hat seine Racenverschiedenheit von Toscana und Rom, seine Verwandtschaft mit Südfrankreich und Catalonien, wie in der Sprache so auch in der Malerei nie verläugnet. Dort galt mehr die Natur als das Ideal, mehr die Farbe als die Zeichnung, mehr Grazie und Bewegung als Schönheit, mehr der malerisch-perspektivische Schein als das architektonische Gesetz. Die Valencianer Ribalta und sein Schüler Ribera waren in Parma

gewesen; die Sevillaner begegneten sich mit den Lehren des Lombarden Michelangelo Amerighi; die ersten welche mitten in der Herrschaft des Romanismus zum Herzen ihrer Landsleute sprachen, gingen von Venedig aus.

Die Beziehungen des Malers von Cadore zu Kaiser Karl und seinem Sohn (seit 1530) hatten eine Anzahl von Meisterwerken nach der Residenz gebracht; Philipp suchte auch Paul Veronese für San Lorenzo zu gewinnen. Die kirchlichen Stücke Tizians im Escorial konnten auf die in jene Oede gebannte Malergesellschaft nicht ohne Wirkung bleiben. Fast gleichzeitig mit Tizians Ableben, im Jahre 1575 ist in Spanien, an zwei unabhängigen Punkten, zuerst venezianisch gemalt worden.

Der berufenste Maler unter den Einheimischen der Escorialcolonie war der Navarrer *Juan Fernandez Navarrete* aus Logroño (geb. um 1526), wegen seiner früh entwickelten Taubheit „der Stumme“ genannt. Wie jene andalusischen Romanisten hatte er die beste Zeit seines Lebens in Italien und Rom verbracht; das Bildchen, welches er Philipp II als Probe seiner Geschicklichkeit überreichte, die feine, hell und kühl gemalte Taufe Christi (Prado 905) ist ganz „raphaelsche Schule“, oder, wenn man lieber will, Julio Romano. Der König liess ihn nun (seit 1569) eine Reihe grosser Bilder für S. Lorenzo malen: plastisch gedachte Einzelfiguren, meist in strenger Zeichnung und Modellirung, mit wol-durchdachten Attitüden und Verkürzungen, mager impastirt, hart und kalt wie die Natur seiner Berge. Aber die dort eintreffenden Werke des alten Tizian, das Abendmahl, der heil. Laurentius, erregten die schlummernde koloristische Ader. Während er im Santiago, im heil. Hieronymus (1570) dem Michelangelo nachstrebt, in der heiligen Familie (im oberen Claustro) den Zuccaro (nach C. Cort) benutzt, überrascht er in der Geisselung durch ein Passionsstück in der Art der Mailänder Dornenkrönung, und die Bestattung des heil. Laurentius ist ein Nachklang des berühmten Nachtstückes in der Jesuitenkirche zu Venedig und im Escorial. Obwol bereits nahe an den Fünfzigsten, hatte er sein mühsam errungenes System aufgegeben; er führte nun den Pinsel, als hätte er das Atelier im Biri grande besucht. Diese Wandlung ist am auffälligsten in den sechs Apostelpaaren, mit bergigen Landschaften, welche er für die Seitenaltäre der Escorialkirche malte (1575—78). Philipp II sah sich im Besitz eines Vasallen, der mehr Maler war als die mit schwerem Gold

herangezogenen Fremden. Aber „ach, das Leben ist am Ziele, und die Kunst noch kaum begonnen“; er starb 1579, und keiner zeigte sich im Stande, seinen Bogen zu spannen.

El Greco.

Ein Beweis der Anziehungskraft venezianischer Art für spanische Augen ist der Beifall, welchen die Gemälde des *Greco* dort fanden. Zu derselben Zeit wo im Escorial zum erstenmal ein Navarrer tizianisch malte, erschien in Toledo ein Grieche aus Kreta, der sich, wie jener Schiffersohn aus Milo, Antonio Vassilacchi, genannt l'Aliense (ἀλιεύς Fischer?), die Malerei der Lagunenstadt an ihrer Quelle zu eigen gemacht hatte. Stets unterzeichnete er in griechischer Schrift, aber mit lateinischer Uebertragung seines Taufnamens Kyriakos:

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής έποίηι.

Der Ueberlieferung gilt er als Schüler Tizians und wol mit Recht.

Dieser Mann ist ebenso merkwürdig durch sein ausserordentliches malerisches Genie und durch den Anstoss, den er der spanischen Malerei gab, wie durch die beispiellose, und in der That pathologische Entartung der Manier, der er in der Folge verfiel. Die bisherigen Biographen kennen ihn nur von seinem Auftreten in Spanien an (1575), aber es giebt noch genug beglaubigte Bilder aus seiner italienischen Zeit, die sich den besten Sachen der venezianischen Schule anreihen. Obwol von sehr besonderer Physiognomie, haben sie lange, da Niemand von seiner Existenz wusste, als Tizian, Paul Veronese, Bassano, ja Barocci cursirt. Es sind theils Bildnisse, theils figurenreiche, lebhaft bewegte Scenen aus den Evangelien, im kecken Strich und in den Geberden Tintoretto ähnlich, aber reicher in der Charakteristik und pastos-farbiger. Durchblicke über marmorgepflasterte Plätze, längs einer Palastflucht, in die Berge, geben ihnen einen stark venezianischen Accent. Von Michelangelo ist er berührt worden, wie manche Aktfiguren beweisen, und was das seltsamste ist, alte byzantinische Erinnerungen verfolgen ihn in Erfindung und Gruppierung.

In der Galerie zu Parma ist die Heilung des Blindgeborenen, von der eine veränderte, aber unbezeichnete Wiederholung in der Dresdener Galerie, dort Leandro da Bassano genannt (N. 280).

Mehrmals hat er die Tempelreinigung dargestellt: ein grosses Exemplar, einst in der Sammlung Buckingham's, ist jetzt im Besitz der Gräfin Yarborough als Paul Veronese¹⁾. Seine umfangreichste Schöpfung aber ist die Entkleidung des Heilandes auf dem Kalvarienberg, früher in der Galerie Manfrin, Barocci genannt. Christus steht in der Mitte, ein Bild erhabener Ergebung, die grossen glänzenden Augen emporgewandt; zur Linken, tiefer, drei edle Frauengestalten, zur Rechten ein Mann mit dem Bohrer über das Kreuz gebückt. Dahinter thürmen sich die Köpfe und Büsten der nachdrängenden Schaar auf, in eisenklirrender Bewegung; ihr Führer, der gepanzerte Hauptmann, steht zur Rechten Christi, der Mensch, welcher den rothen Mantel packt, zur Linken²⁾. Es dürfte sich schwerlich ein Werk der venezianischen Schule finden, welches diesen *Espolio* an Reichtum von Gesichtsstudien überträfe.

Dass er damals ein Bildnissmaler erster Ordnung war, beweist die Halbfigur des Miniaturmalers Julio Clovio († 1578) in den Studj zu Neapel, welche in Parma als Selbstportrait galt. Ebenso die Studie eines Lichteffects: Der Knabe welcher eine Kohle anbläst³⁾. Jenes Bildniss giebt eine Vermuthung an die Hand über die bisher völlig dunklen Schicksale Domenicos in Italien. Vielleicht hatte er sich bei dem hochbejahrten Clovio, der sich einen Macedonier nennt, als stammverwandt eingeführt. Eines seiner vorzüglichsten Jugendwerke, eine Wiederholung jener Tempelreinigung in kleinem Maassstab, mit besonderer Pracht der Architektur und kunstreichen Details, verräth den Miniaturmaler⁴⁾. In dem vorhin erwähnten grossen Exemplar sieht man in der Ecke rechts vier Halbfiguren, nämlich den alten Tizian, Michelangelo, einen Greis, wahrscheinlich Clovio, und einen jungen Mann, der mit dem Zeigefinger auf sein Gesicht weist: er selbst? Will er jene als die Männer bezeichnen, denen er sich zu Dank verpflichtet fühlt? Sein Jugendleben war jedenfalls ein

1) By del Greco. Christ driving the traders out of the temple. There are about 32 figures in this picture, four whereof are the pictures of Titian, Raphael etc. A catalogue of the curious collection of pictures of G. Villiers, Duke of Buckingham. London 1758. p. 3.

2) Galerie Manfrin 42. F. Barocci, Gesù spogliato al Calvario. Tavola I. m. 0,44. a. m. 0,73. Die Composition erinnert an eine Mosaik im Dom zu Monreale.

3) G. Campori, Raccolta di cataloghi p. 231. 207. Museum von Neapel, venez. Schule 48 u. 34.

4) In der Sammlung von Sir Francis Cook zu Richmond.

reiches gewesen; Pacheco, der ihn im Alter kennen lernte, nennt ihn einen „grossen Philosophen“, voll geistreicher Aussprüche, und Verfasser einer Schrift über Malerei, Bildhauerei und Baukunst.

Im Jahre 1575 also erscheint er in Toledo, das er nicht wieder verliess († 1614). In diesen vierzig Jahren entfaltete er eine kaum übersehbare Thätigkeit und füllte Castiliens Kirchen mit Altarwerken, die Säle der Prälaten und Ritter mit Bildnissen. Aber nur in den allerersten hat er die venezianische Mitgift bewahrt. Das frühesten Werk, wegen dessen er wohl nach der Tagostadt gekommen war, ist der Retablo der Kirche S. Domingo de Silos, wo auch die architektonische Einrahmung und die Statuen von ihm herrühren; das Mittel- und Hauptbild ist die Asunta¹⁾. Die Bestandtheile des Altarbildes der Frari kehren wieder, aber bereits ins Spanische übersetzt. Die Emporschwebende breitet in ekstatischer Erschütterung, waagrecht beide Arme aus. Die Apostel sind Männer aus den Bergen von Toledo; die stürmische Aufregung jenes Gestaltengewoges Tizians ist verschwunden; als Castilier äussern sie den Eindruck auch des Ausserordentlichen mit Würde, in langsam feierlicher, runder Arm- und Fingersprache. Das Bild ist mit unglaublicher Kraft des Helldunkels, mit reich wechselnden, tief glühenden Farben auf die Leinwand geschleudert.

Diese Leistung eröffnete dem Griechen den Weg zur Kathedrale. Aufgefordert für den neuerbauten geräumigen Saal der Sakristei das Hauptbild zu liefern, beschloss er seinen Christus auf dem Calvarienberg im Grossen auszuführen. Diess sein Haupt- und Meisterwerk, an einem Ehrenplatz in der reichsten Kirche Spaniens aufgestellt, gab dort zum erstenmale eine Vorstellung von der Kunst Tizians, seiner plastischen Kraft, seinem Leben in Licht und Farbe, seinem Naturalismus. Theotokopuli kam sich in seiner Eigenschaft als Colorist wie ein König vor. (S. S. 100.)

Auf der Höhe dieses Werkes hat er sich nicht halten können. Berauscht vom Beifall, unbeirrt durch Kunstgenossen oder Beurtheiler, vor denen er sich zu fürchten gehabt hätte, in seinem Künstlerstolz gekränkt (!) durch das Lob, „er male wie Tizian“, verfiel er in jene wüste Manier, wo nur noch, wie in

¹⁾ Jetzt sieht man eine Copie an Ort und Stelle; das Original verschaffte sich der Infant D. Sebastian, ein feiner Kenner und eifriger Sammler, es befindet sich zur Zeit in Pau.

den Reden eines „zerstörten, edlen Geistes“, zuweilen Blitze des Genius in wundersamen Physiognomien, verwegenen Pinselzügen hervorstrahlen. Seine nervopathische Natur bedurfte eines stärkeren Luftdruckes als andere, diesen hatte er in Rom und Venedig gehabt, im Verkehr mit jenen Gewaltigen, denen ihm noch kurz vor ihrem Hintritt nahe zu treten vergönnt gewesen war; da fand er für alles in sich wahlverwandte Züge. Im verfallenden Felsenest Toledo¹⁾, künstlerisch vereinsamt, sank er; er malte wie ein Träumender und nahm die verzerrten Gebilde eines kranken Gehirns für Offenbarungen.

Mit fiebernden Fingern dreht er Modellfigürchen mit Kautschukgliedern, von zwölf Kopflängen, die er vor sich aufhängt und in unwahrscheinlichen Farbenzusammenstellungen, z. B. hellblau und gelb, oft bloss weiss und schwarz-violett auf die Leinwand säbelt.

Nur im Bildniss blieb noch ein Schimmer von dem was er einst gewesen. Das des Pompeo Leoni zu Keir in Schottland, das des greisen Cardinals Quiroga (?) in der Sakristei der Kathedrale zu Valladolid²⁾ geben noch einen guten Begriff von ihm, während leider gerade die Stücke des Pradomuseums sehr manierirt sind. Indess so leichenhaft in der Farbe, so schattenhaft unwirklich diese Skizzen scheinen: sobald man ihm seine Sonderbarkeiten nachsieht, wird man doch finden, dass er Typus, Mienen, Gebahren, Ton dieser Cavaliere, Räthe, Damen, Prälaten, Asketen, ganz impressionistisch freilich, aber charakteristisch wie noch keiner bis dahin aufzufangen gewusst hat. Gewiss ist, die Zahl beweist es, dass diese Herren sich mit Genugthuung darin wieder erkannt haben; für Philister wären sie freilich nicht gewesen. In S. Tomé sieht man ein grosses Bild, das in Spanien sonderbarer Weise für sein Meisterwerk gilt, obwol es in seiner schlimmsten Art gemalt ist. Eine Versammlung von Ordensrittern, in der schwarzen Tracht des Hofes Philipp II, wohnen der Bestattung des Grafen Orgaz bei, dessen Leiche von zwei Gespenstern, in welchen man die heil. Augustin und Stephanus erkannte, in die Gruft gesenkt wird. „Um dieses Bild, heisst es, versammelten sich oft

¹⁾ Bien dicen que el Tajo hechiza

á quien beberle apetece,

que á los hombres *entontece*,

y á las hembras sutiliza. Tirso, En Madrid y en una casa.

²⁾ Der sogenannte Lodovico Cornaro der Hamiltongalerie, jetzt in der National-Gallery, ist eine verkleinerte Wiederholung.

die Toledaner, stets neues entdeckend in den Bildnissen so vieler bekannter Ritter.“ In der That, wenn man diese steifen, ceremoniösen Gesten ansieht, diese unbeweglich gravitätischen Blicke, mit denen die Cavaliere den Eindruck einer Geistererscheinung aufnehmen, und sich vorstellt, wie Italiener oder Niederländer ein solches Thema auf Noten gesetzt haben würden, so wird man gestehn, dass der Fremde einen guten Blick für nationale Wunderlichkeiten besessen hat.

Ein Theil seiner Beliebtheit gründete sich wol auf die Kinder- und Frauenköpfe. Hier hatte er freilich am Tajo (*espejo de rostros bellos*, Tirso) beneidenswerthe Modelle. In den zurückgeworfenen runden Köpfen seiner Kinder und Mädchen, auf langen Hälsen, in diesen tiefen leuchtenden schwarzen Augen, dem schmollenden Mund, dem vollen runden Kinn, dem warmen Elfenbeinton, ist kindliche Lebensfülle und Naivetät eigen mit keimender Leidenschaftlichkeit gepaart. Unerreicht ist der melancholische Zauber seiner bleichen Frauenköpfe, mit ihren unergründlichen träumerischen Augen, bald in Spitzenmantille, bald im Nonnenschleier; man versteht hier den Dichterruf der Toledarinnen¹⁾.

Wie Schwärmer und Sektirer den schöpferischen Erneuerern der Zeiten vorangehn, so ist dieser hispanisirte Grieche ein Vorläufer der Meister des folgenden Jahrhunderts gewesen.

Die Schule von Toledo.

El Greco, obwol allezeit ein vielbegehrter Lehrer, hat doch keine Nachahmer gefunden. Die, welche man als seine Schüler kennt, haben ihm wol nur die Elemente der Kunst, oder Anregungen ganz freier Art zu danken. Bloss nach dem Aussehen ihrer Arbeiten würde man sie (mit Ausnahme eines einzigen, des schwachen Pizarro) kaum mit ihm in Zusammenhang bringen. Ein Verhältniss, das in der spanischen Malerei nicht selten ist.

Pedro Orrente aus Montealegre in Murcia (geb. um 1570 † 1644

¹⁾ ¡ Ojalá que la opinion,
que dá España á la hermosura
toledana, á la blandura
tratable, en mi humilde cara
su fama calificara! Tirso, No hay peor sordo I.

zu Toledo) hat auch in dieser Provinz und in Valencia gearbeitet. Er ist der einzige, der neben andern Manieren zu Zeiten auch eine venezianische Physiognomie hat, und diese scheint er allerdings in Toledo angenommen zu haben. In demselben Saal, für den der Meister den *Cuadro de las vestiduras* malte, sieht man das Wunder der heil. Leocadia, ferner die Hirten, die Könige. In ihnen ist eine schattenhafte Aehnlichkeit mit dem Veroneser. Dann aber entdeckte er in den Bassano'schen Stücken eine Gattung, deren Volksreime seinem schlichten Wesen wahlverwandter waren als die pomphaften Stanzen Paolo's. Der Geschmack an Landschaften, Hirten- und Beleuchtungsstücken war in Spanien lange fast allein durch diese Bassano's befriedigt worden, deren Zahl noch heute dort Legion ist. So wurde denn die Nachfrage nach unserem spanischen Bassano sehr lebhaft; seine Bildchen waren in jenem Jahrhundert ein unentbehrliches Ausstattungsstück der Camarines bis hinauf in die königlichen Lustschlösser. Sie sind oft mit seinem Vorbild, ja mit Tizian verwechselt worden, obwol seine Farbe dünner und zarter ist und durch einen gelben Ton neutralisirt wird. Viele sind sogar gehaltvoller als seine einförmigen Vorbilder: selten wird man in ihnen Erfindung, gute landschaftliche Motive, sinnige Beobachtung des Landlebens (*novedad y capricho*) vermissen, und dem Vieh wird er mehr gerecht als irgend einer, ausser den Holländern natürlich.

In den beiden andern Schülern, Toledanern, ist die venezianische Descendenz ganz verwischt. Die Werke *Juan B. Maino's*, eines Predigermönchs in S. Pedro Martire, später am Hof Philipp IV, sind sehr selten; er liebte nach Martinez die Bequemlichkeit, auch müssen sie ihm viel Zeit gekostet haben. Sein Kapitalwerk waren die vier grossen *pascuas* in jener Kirche, die man noch im aufgelösten Nationalmuseum beisammen sah¹⁾. Venezianisch war hier höchstens der naturalistische Zug und der bunte Reichthum der Trachten; an den Greco erinnerten bloss die kleinen Engelchöre. Dagegen glaubte man in der ungewöhnlichen Vollendung, bis zu glänzender Rundung, in der

¹⁾ Nur eins, die Epiphanie, ist ins Museum gekommen (Nr. 2166 c). Die übrigen wurden an Provincialmuseen abgegeben; obwol es im Prado genug grosse Gemälde gibt, die ihnen hätten Platz machen können. Will man zeigen, dass in Madrid keine nationalen Vorurtheile herrschen, weil man gehört hat, dass im Hôtel Drouot alte spanische Gemälde zweiten Rangs keine hohen Preise mehr erzielen?

pastosen Farbenschönheit und Heiterkeit, das Bestreben zu erkennen, den Extravaganzen des Meisters so weit als möglich auszuweichen. In ihnen fühlt man sich von der dünnen klaren Luft Toledo's umweht, die scharf abgegrenzte Formen schafft. Er liebt die gesunden, kraftvollen Gestalten und Köpfe der Gebirge, die er in malerische Stellungen und Ansichten versetzt und mit dem Phlegma des Stillebenmalers in ritterlichen und Volks-Trachten auf die Leinwand bringt. Seine Maria ist eine frische, stumpfnasige Blondine, mit der Milch- und Rosenfarbe eines Landmädchens. Die reichen afrikanischen, flandrischen und castilischen Costümstücke geben diesen Bildern den Lokaltou des in seiner Bauphysiognomie noch heute halbmaurischen Toledo. Sehr merkwürdig ist das wie es scheint ganz unabhängige Zusammentreffen im Gesamteindruck mit Caravaggio, aber in dessen erster guter, heller Manier; kaum je ist dem Lombarden einer so nahe gekommen, wie dieser spanische Dominikaner, bis auf die Liebe zu gelben Stoffen und die superben, gepanzerten Soldatenfiguren in der Wache am Grabe. Martinez nennt ihn natürlich dessen Schüler.

Einige Spuren lehren ihn dann auch als ausgezeichneten Bildnißmaler kennen. In der Galerie D. Sebastians sah man einen röthlich blonden Mann in Halskrause, den man ohne die Unterschrift als Arbeit eines Holländers angesprochen hätte. Das Bildniß eines Juristen, Diego Narbona, gestochen nach seiner Zeichnung von Maria Eugenia de Beer, sieht wie ein Velazquez aus¹⁾.

Mehr als von Maino wird von *Luis Tristan* (geb. um 1586 † 1640) gesprochen, den Theotokopuli selbst für seinen besten Schüler gehalten haben soll; obwol er, wie die Seltenheit seiner Werke beweist, „vom Glück nicht nach Verdienst belohnt wurde“ (Martinez, 185). Von dem Lehrer ist indess weiter keine Spur in ihm zu entdecken, als die etwas schlanken Proportionen, mit breiter Brust und kleinem Kopf, und die starke Muskulatur einiger Nuditäten. Die von seinem Kunstcharakter in den Büchern cursirende Vorstellung ist vollkommen erträumt; statt seine etwas abgelegenen, beglaubigten Werke aufzusuchen (nur Stirling hat ihn einer Reise nach Yepes für werth gehalten), hat man seine Charakteristik auf Schlüsse gebaut, gezogen aus dem

¹⁾ Frai Juã Bapt^{ta} maino, f, Galerie des Infanten D. Sebastian, in Pau Nr. 674. Von dem seltenen Stich der holländischen Künstlerin ist ein Exemplar in der Nationalbibliothek.

Lob des Greco und des Velazquez so wie aus apokryphen Bildern in Madrid, die man ihm wieder auf Grund jener Schlüsse beilegte¹⁾. Sein Hauptwerk in Yepes, der Altar der Nonnenkirche von S. Clara in Toledo, die Enthauptung des Täufers im Carmen Descalzo, selbst der etwas rohe heil. Franz im Louvre geben von ihm eine deutliche, von jenem Phantom abweichende Vorstellung, zu der das Urtheil der alten Schriftsteller übrigens ganz stimmt.

Während aber der Mudo und el Greco nach unseren Begriffen Coloristen waren, so ist Tristan ein Chiaroscurist. Ein grelles Oberlicht erhellt in scharfen Umrissen die Hauptgestalten, deren schwärzliche Schatten in den dunklen Grund versinken. Nur versteht er nicht die Kunst der Massen, er zerreisst die Flächen durch gehäuftes, kriechendes Gefältel. Ueberhaupt liebt er starke Accente in Form und Farbe, wie in Beleuchtung. Seine heiligen Historien haben einen nationalen Zug von Ernst und selbst Adel; seine Erfindung, seine Geberden sind nicht ohne Leichtigkeit; aber die Köpfe bleiben etwas allgemein und wenig bedeutend; den Frauen jedoch fehlt eine gewisse Feinheit und Anmuth keineswegs. Man merkt ihm die Uebergangszeit an: er hat nicht mehr die gelehrte Zeichnung der Manieristen und erst halb den Geschmack der Natur und des Modells. — Uebereinstimmend hiermit nannten ihn Zeitgenossen einen „zweiten Caravaggio“, und Martinez behauptet sogar, dass er bei Ribera studirt habe; aber Tristan malte sein Hauptwerk in Yepes im Jahre 1616, als jener noch im Sold seines Schwiegervaters Dutzendarbeiten lieferte. Dass Tristan ganz unabhängig auf seinen Chiaroscurostil kam und darin den Sevillanern voraneilte, beweist, dass er, wenn auch kein bedeutender, doch auch kein ganz „obscurer“ Künstler gewesen ist, wie man ihn genannt hat.

Einen günstigen Begriff von ihm als Bildnissmaler giebt die Halbfigur des Cardinals Sandoval im Wintersaal des Kapitels von Toledo, wohl das beste Stück jener stattlichen Prälatengalerie. Die gute Beobachtung des Künstlers zeigt sich in der dem Erzbischof vielleicht eigenthümlichen Haltung des Kopfs und dem Blick ruhiger Penetration in den grossen dunklen Augen des

¹⁾ Z. B. den S. Benito (Nr. 2124) der die mühsam fleissige Copie eines Greco ist; das Bildniss eines alten Mannes (Nr. 1048) von einem Maler der Tintoretto sich angesehen hat; einen phantastischen Mönchsconvent in der Akademie, jetzt richtig dem Genueser Al. Magnasco wiedergegeben; ein Bildniss des Lope in der Ermitage u. a.

während des Malens in Gedanken verlorenen Mannes. Merkwürdig ist, dass selbst hier im Bildniss keine Spur von venezianischem Verfahren ist. Genaue, saubere Zeichnung bei Einheit des Gusses, ein gleichmässiger emailartiger Fleischton, in den die modellirenden Schatten, die minutiös gemalten Härchen mit zartem Schwarz eingetragen sind, wie bei nordischen Bildnissmalern der alten Zeit.





Anhang.

Dialog über die Malerei.

(Aus dem Spanischen.)

Personen: *Eutifron*, ein alter Maler.
Calimaco, ein Baumeister.
Trasimaco, ein junger Maler.
Filostrato, Hausmeister.
Tisbe.

Ort: Casa de Pilatos in Sevilla, zuerst in der Bibliothek, dann in einem Kabinet.

Zeit: 1631 am Vorabend Allerheiligen¹⁾.

I.

Prolog: die Rivera.

Filostrato. Willkommen im Tempel der Musen! In dieser dämmerigen stillen Halle wird es Euch vielleicht nicht unerwünscht sein, ein Stündchen auszuruhen und bei einem Becher Manzanilla des Gesprächs über das Gesehene zu pflegen.

Eutifron. Wahrlich, dieser hohe, braune, tiefernte Ledersessel, mit der reichen Rückenlehne granadinischer Arbeit scheint mir zu win-

¹⁾ Der Abdruck dieses Schriftstücks wird manchen Lesern an dieser Stelle nicht unwillkommen sein; es giebt eine Vorstellung von dem Ideenkreis und den Streitfragen, welche die Maler Sevilla's in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts bewegten. Das Gespräch ist mit Benutzung der Malerkunst des Pacheco, der unter dem Namen Eutifron eingeführt ist, gefertigt worden, wie die nachgewiesenen Stellen beweisen.

ken wie der gastliche Genius des Orts. Wir haben ja nur einen kleinen Kreis im Raum durchmessen; aber meine Müdigkeit behauptet, dass wir mehr als eine Tagereise hinter uns haben.

Calimaco. Waren wir nicht im weltbeherrschenden kaiserlichen Rom, und im fernen Osten an der Stätte der Passion, und in den mit dem Reich der Mauren längst versunkenen Schlössern der Almohaden! Der grosse *Patio* mit seinen luftigen, wenn auch ungleichen Bogen, den vierundzwanzig Säulen, dem Janusbrunnen in der Mitte, und den vier hehren Marmorgöttinnen in den Ecken, gleich Feen, welche die Geheimnisse dieses Wunderalcazar aufschliessen sollen; die schattigen runden Nischen der oberen Galerie mit den vierundzwanzig Büsten römischer Kaiser; der Garten mit der Grotte der Susanna, den Brunnen und den drei Hallen, mit den Mauern voll Inschrifttafeln und Reliefs des ehrwürdigen Alterthums; die Heroen und Götter auf Säulenschäften von Porphy, Verde und Marmor; die Halle des Prätoriums von Jerusalem, mit den schimmernden *Azulejos*, den Wappenschildern darin und der vergoldeten *Alfarje*- [getäfelten] Decke; der Hahn des Petrus; die Kapelle, noch erbaut in der alten Weise der *Cresteria*; das Treppenhaus mit der Kuppel und ihrer Artesonadowölbung [Stalaktiten]; endlich die alten und neuen Juwelen christkatholischer Malerei; — wahrhaftig, hier verstehe ich zum erstenmale nicht, warum wir uns über die Kürze des Lebens beklagen. Denn haben wir nicht Jahrhunderte durchlebt? Der diess Werk ersann, muss etwas von der heimlichen Kunst des Don Yglano von Toledo besessen haben.

Trasimaco. Mein Auge späht vergebens nach einem Bildniss des Erbauers zwischen so vielen.

E. Die Marmorgestalten des D. Pedro Henriquez und seiner Frau Doña Catalina de Rivera findest du in der Karthause¹⁾; sein Sohn hat sie in Genua selbst bestellt; und dort sind noch andere Grabmäler seiner Ahnen, die alle die Eigenschaften besaßen, mit denen Reiche geschaffen und gemehrt werden, und edle Häuser für jahrhundertelange Dauer gegründet. Auch das Bildniss des Vollenders dieses Hauses, D. Fadrique findest du dort, von welscher Meisterhand gravirt in der Bronzeplatte seines Pantheon. In diesen Zügen erräth auch der stumpfsinnigste den

¹⁾ Die Karthause de las cuevas am Guadalquivir, gegründet 1401 vom Erzbischof Gonzalo del Mena, war ein Museum der Sculptur. Die Franzosenkriege und noch mehr die so barbarisch ausgeführte Exclaustration hatten sie beraubt und dem Untergang überantwortet, vor dem sie nur die Einrichtung zur Thonwaarenfabrik durch den Engländer Pickman rettete. Ausser den Resten der Rivera, ihrer Beschützer, schloss sie einst die des Columbus in sich, bis zu deren Ueberführung nach Westindien.

Herrschergeist in der hohen Stirn, und in Auge und Mund die strenge Religiosität des Jerusalemers, der hier nach selbstgenommenen Maassen die grosse Station anlegte, die von seinem Hause bei S. Estevan durch das Carmonathor nach dem Humilladero der Cruz del Campo führt ¹⁾. Aber auch auf dieser heiligen Reise hatte er die Musen nicht zurückgelassen. In dem merkwürdigen Gefolge, das er sich gewählt, war der Wiedererwecker der Kunst des Plautus und Terenz bei uns, der Kapellmeister Juan de Encina ²⁾.

F. Hier nun befinden wir uns im Adyton des Baues, den der erste Marques von Tarifa [D. Fadrique] vor nunmehr 98 Jahren vollendete, und nur sechs Jahre genoss! Denn hier seht Ihr die Urne, welche einst in der Trajanssäule verschlossen war, und die Asche des grossen bätischen Kaisers, des Sohnes von Altsevilla bewahrte ³⁾. Die Asche zwar wurde verschüttet, als verwegene Neugier sie aufbrach (wie mir mein Grossvater erzählte), sie vermischte sich mit der Erde des Gartens; ~~und~~ Glück war es doch seine vaterländische, spanische Erde, zu der nun die Reste ihres grossen Sohnes zurückgekehrt sind.

E. *Urna muy honrada!* Aber wie war es möglich, dass die Stadt Rom sich diese kostbaren Erinnerungen und Reliquien entführen liess?

C. Der heilige Pabst Pius V liebte die heidnischen Erinnerungen und Bildwerke nicht und wollte das heilige Rom und seinen Palast von ihnen säubern. Er entfernte die Statuen aus dem Theater des Belvedere im Vatican [1560] und schenkte sie dem Kapitol. Sein Vorgänger Paul III hatte bei dem Einzug des unbesiegten Kaisers Carl den Schutt

¹⁾ Diese Denkmäler sind bei der Aufhebung der Karthause in die Kirche des ehemaligen Professhauses der Jesuiten, jetzt Universidad, versetzt worden. Das „Haus des Pilatus“ ist der vom Volksmund eingeführte Name des Familienpalastes der Henriquez de Ribera, später Herzöge von Alcalá; er ist dann an die Medina Celi übergegangen. Dieser Bau ist das bedeutendste Denkmal der Verbindung des christlich-maurischen (*mudejar*) und des gothischen, und beider mit dem Renaissancestil, welches Andalusien besitzt. Sein Gründer war D. Pedro Henriquez († 1492); den meisten Antheil an dem Bau aber hat wol dessen Sohn D. Fadrique († 1539), dessen Namen mit der Jahreszahl 1533 auf einer Portada steht. Er bereiste drei Jahre lang Palästina, zog am 4. August 1519 in Jerusalem ein und bestellte auf der Rückreise jene prachvollsten Proben italienischer Renaissancekunst in Spanien, bei Pedro Gazini und Antonio Maria de Aprilis de Charona. Vollendet und namentlich mit antiken Sculpturen ausgestattet hat den Palast dessen Neffe D. Per Afan, erster Herzog von Alcalá und Vicekönig von Neapel, wo er 1571 starb. Die obige Vignette ist nach der Figur auf jener Bronzeplatte gemacht.

²⁾ v. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur I, 146.

³⁾ Diese Legende erzählt Zúñiga in den Annalen von Sevilla (III, 297).

um die Basis der Trajanssäule wegräumen und zweihundert Häuser des Forum Ulpianum nebst zwei Kirchlein entfernen lassen; die hierbei gefundenen Bildwerke gab Pius V dem Neffen und Nachfolger des Erbauers dieses Hauses, dem ersten Herzog von Alcalá, D. Pedro Afan, der damals Vicekönig von Neapel war. Von ihm, einem warmen Liebhaber der Bildhauerei, sind alle diese Marmorwerke des grossen Alterthums hierhergebracht worden. Noch weit mehr würde hier versammelt sein, wenn nicht das Schiff, welches seine Schätze von Neapel hierherführte, von Corsaren gekapert worden wäre; diese warfen die Steine ins Meer. Darunter war die Sammlung der Vasen und Münzen des grossen Antiquars Adrian Spadafora, und die Statue der Parthenope, die Jahrhunderte lang gegenüber der Kirche S. Stefano in Neapel stand. Dieser D. Perafan war nach dem Urtheil der Italiener der beste Vicekönig den Neapel gehabt hat, er hat sein Leben unter den dreizehnjährigen Anstrengungen und Aufregungen seines Amts verzehrt. Er war staatsklug, ohne Wandel, fromm, und eifrig für die Rechte des Königs, auch gegenüber denen, wo am meisten Muth und Weisheit dazu gehört, sie zu verfechten. Von den Bauten, Strassen, Brücken und Brunnen, die er geschaffen, reden zahlreiche Marmorverse im ganzen Reiche, und zugleich von der jetzt unter uns verlorenen Eleganz, mit der er die Sprache Ciceros und Lucans schrieb. D. Perafan war der Grossoheim des jetzigen Herzogs, der 1584 geboren ist und schon als Kind seinem Grossvater, als dritter Herzog, folgte. Aber ihn kennt Niemand besser als unser Freund.

E. In der That hat mein hochverehrter Gönner und ich darf wol sagen Freund alle Tugenden seiner Vorväter geerbt. Er ist ein vollkommener Lateiner, Doctor en letras, und führt auf seinen Reisen nicht nur eine ansehnliche Bibliothek, sondern auch Gelehrte und Künstler mit sich. Don Fernando ist sogar selbst Maler. Als er Urban VIII im Jahre 1625 in ausserordentlicher Gesandtschaft die Glückwünsche unsers Königs zu seiner Thronbesteigung nebst kostbaren Geschenken spanischer und indischer Kunst überbrachte, empfing ihn S. H. in der Sala Regia von S. Pedro. Er führte seinen Maler Diego Cincinnati bei dem Pabste ein, den Sohn jenes Romulo, den wir alle aus dem Escorial kennen. S. Heiligkeit liess sich von ihm aufnehmen, in ganzer Figur, im Sessel, und machte ihn zum Ritter des Christusordens.

F. Unsere Bibliothek hier ist voll von Zeugnissen seiner Liebe zu den Wissenschaften und Künsten. Da steht die 1607 in Rom gedruckte Uebersetzung von Tasso's Aminta, die unser Juan de Jauregui ihm widmete. Sie liest sich wie ein zweites Original. Hier unseres alten Comödiendichters Juan de la Cueva Examen poético, das einzige Lehr-

buch der Dichtkunst, das wir besitzen, mit derselben Widmung vom Jahre 1606. Jene Reihe dort von dreissig Folianten enthält die Schriftstücke und Privilegien, die er selbst, in Familienangelegenheiten am Hofe verweilend, in den Archiven der Benedictiner- und Cistercienserklöster Castiliens gesammelt hat. Ein grosser Theil der Bibliothek aber stammt von dem gelehrten Hebraisten und Gräcisten, dem Doctor Lucian Negron, dem die Prüfung der Bücher für das h. Uffiz oblag, und der die Bücherei des Meister Ambrosio Morales, des Historiographen der Krone Kastiliens und Philipp II, überkommen hatte. — Hier liegt ein ganz neues Büchlein, gedruckt zu Neapel in diesem Jahr: *La Favola di Mirra*, in *Ottave rime*; es stammt von seinem Sohne Don Fernando, der fast noch ein Knabe ist. Aber noch mehr interessirt uns Künstler diess italienische Tagebuch unsers Luis de Vargas, des Lichts der Malerei, toscanisch geschrieben. Darin hat er alles gezeichnet was er dort sah, Städte, Tempel, Trachten und Hosterien, und wenn er müde war, die Karavanan und Maulesel.

Tr. Was ist das für ein seltsames Bild an der Wand dort, über dem Bufete mit den Münzen, Medaillen und Ringen?

E. Es stellt eine griechische Hochzeit vor, und ist die genaue Copie des schönsten und grössten Gemäldes, das aus dem griechischen Alterthum auf uns gekommen ist. Selbiges wurde unter Pabst Paul V im Jahre 1606 beim Ausgraben eines verschütteten Hauses in der Nähe des Palastes von Monte Cavallo an einer Wand entdeckt, und die Freskofarben waren damals wie neu, obwol sie 1600 Jahre alt waren. Der Neffe Clemens VIII, Cardinal Pedro Aldobrandini, hat es in einem Speisesaal seines dortigen Gartens aufgestellt und durch hölzerne Thüren geschützt. Diess weiss ich aus einem Briefe des Herzogs vom Jahre 1625 an mich, in dem er das Bild genau beschreibt; die Copie hat er damals in Rom anfertigen lassen. Die kleinen Tafeln zur Seite stammen ebenfalls aus Rom und sind Mosaikgemälde; der Papagei zwischen Kirschen und Blumen ist antik, der h. Franciscus modern. Damals liess der Pabst die metallene Decke des Pantheon abbrechen, um sich von der Bronze sein Grabmal giessen zu lassen, nebst Kanonen für die Bagelsburg; eine Reliquie ist dieser mächtige Nagel, anderthalb Ellen lang, den der Herzog damals kaufte¹⁾. Er bereiste ganz Italien und besonders Venedig.

¹⁾ Novoa in den Documentos inéditos 77, 140. — Ha regalato sua santità di diverse gentilezze di Spagna, e dell' Indie ancora . . Il duca d' Alcalá è partito questa mattina per Napoli. Deve anco gionger a Venezia per curiosità di veder cotesta città, prima del suo incaminarsi in Spagna. Depeschen des venez. Gesandten vom 6. Sept. 1625 und 14. Februar 1626.

Tr. Ich bin gespannt darauf, was der Herzog aus Neapel mitbringen wird. Er wird gewiss nicht mit leeren Händen zurück kommen.

F. Als er am 26. Juli 1629 dort einzog, wurde er als der Friedensengel des Reichs begrüßt, und als er abreiste, begleiteten ihn die Segnungen des Volks . . . Er ist schon seit dem Sommer in Spanien.

E. Ist er denn so bald abberufen worden?

F. Nicht förmlich abberufen. Ueber der Sache schwebt noch ein Geheimniß. Als die Königin von Ungarn im vorigen Jahre in Neapel erschien, kam es zwischen unserm Vicekönig und dem Mayordomo mayor Ihrer Majestät, seinem Vorgänger, zu Meinungsverschiedenheiten. Der Herzog von Alba verklagte ihn in der Folge in Madrid. Er ward aufgefordert, sich persönlich zu rechtfertigen; sollte inzwischen aber sein volles Gehalt von 20000 Ducaten fortbeziehen, und der Graf Monterey inzwischen das Reich verwalten. Aufgebracht und seiner guten Sache sicher, machte er sich so eilig auf den Weg, dass man für gut fand, ihm zwei Couriere nach Valencia und Barcelona entgegenzuschicken, mit der Weisung, sich vorläufig in zwölf Meilen Umkreis von der Hauptstadt fernzuhalten. So wohnt er jetzt in Guadalajara. Die Verwandten hoffen seine Wiedereinsetzung, für die auch der Kaiser und der König von Ungarn ihren Einfluss verwandt haben sollen. In der That schrieb er Ende September hierher von Madrid, wohin er gerufen worden war und im Kloster S. Felipe incognito wohnte. Er hatte eine zweistündige Audienz bei dem Conde Duque gehabt; und erwartete nach einiger Zeit zum Handkuss befohlen zu werden und dann nach Neapel zurückzukehren. Aber die Don Gaspar kennen, zweifeln sehr daran. Denn die Anklage Albas dürfte wol von dem Minister nur als Vorwand in Scene gesetzt worden sein, der seinem Schwager, dem Grafen Monterey längst das Vicekönigthum versprochen haben soll. Don Emanuel ist am 14. Mai am Posilipp gelandet und wird sobald nicht fortgehn.

Tr. Dann können wir wol hoffen, dass der Herzog für immer zu uns zurückkehren wird, denn

*Nápoles, tan excelente,
por Sevilla solamente
se puede, amigo, dejar.*

[Tirso de Molina, el burlador de Sevilla II.]

F. Doch die schon sinkende Sonne des Wintertags erinnert uns, die noch übrigen hellen Stunden zur Besichtigung der Zimmer mit Gemälden zu verwenden. — Hier befinden wir uns in dem Cabinet (*camarin*), wo unser Herzog gern verweilte; die Deckengemälde, die, wie ich sehe, schon aller Blicke auf sich gezogen haben, sind Ovids

Metamorphosen entlehnt und das kühne und gelehrte Meisterwerk unsers „bätischen Apelles“ [S. 66 f.].

E. Meine jungen Freunde werden sich vielleicht wundern, mich auf dem Wege dieser heidnischen Darstellungen anzutreffen, wie sie die Cabinete der Grossen dieser Welt anfüllen. Diese Werke athmen oft ebensoviel Leben und Ueppigkeit wie Zeichnung und Colorit. Sie eringen nicht nur hohen Lohn, sondern noch grössern Ruhm. Ich beneide ihnen keineswegs solche Ehren und solchen Gewinn [a. a. O. I. 354].

*que en ley del arte vale un tesoro,
en la de Dios él sabe lo que costa* (Argensola).

Aber der Herzog war vor Jahren für diese Werke der Italiener sehr eingenommen, und legte mir Zeichnungen und Kupfer von Jorge und Diana Ghisi nach den Gemälden Julio Romano's im Palast del Té zu Mantua vor, um mir einen Begriff zu geben von der Manier, in der er diese Fabeln gemalt haben wollte, bei denen er übrigens symbolische Gedanken im Sinne hatte. — Aber was ist das für ein neues Bild, das dort an der Wand steht?

F. Es ist der Ritter Sankt Georg mit der Infantin und dem Drachen, ein Versuch meiner Base hier, Sr^{ta} Guadalupe de Ynsausti é Iztueta, die vor sieben Jahren mit ihrem Oheim, Musiker des Königs, bei des letzteren Reise nach Andalusien hieher kam, wo Alonso Vazquez auf ihr schönes Talent aufmerksam wurde. Sie wohnt bei dem Oheim im Alcazar, wo der Conde Duque, der dessen Alcaide ist, ihm den Posten eines Portero mayor gegeben hat.

E. Die Señorita verdient alles Lob. Das Mädchen ist in der guten Manier gezeichnet; das Motiv des windgeschwellten Gewandes ist gar nicht übel. Es erinnert mich an eine schwebende Muse, die in Santiponce vor mehreren Jahren in einer römischen Grotte aufgedeckt wurde. Bei dem Perseus scheint sie den schönen Stich des Cornelio (Cort) benutzt zu haben, den dieser nach einem Gemälde des grössten Miniaturmalers aller Zeiten, des Macedoniers Julius Clovius im Jahre 1578 in Kupfer gearbeitet hat. Solche Benutzung welscher und flämischer Kupferstiche ist bei unsern Malern sehr üblich, und bei den ersten Versuchen in der Composition, wie hier, sogar ganz in Ordnung; anders muss unser Urtheil freilich lauten, wenn wir berühmte Meister sich auf diese Art die Erfindung erleichtern sehen.

Tr. Ihr sagtet Perseus, Meister?

Tisbe. Es ist nicht der heil. Georg, sondern eine Geschichte, welche ich in unserm in diesem Jahre wiedereröffneten Coliseo aufführen sah, *El Perseo*, Tragicomödie von Lope de Vega. Es ist der Halbgott

Perseus, der die Tochter des Königs Cepheus, Andromeda, am Strand von Joppe von dem Drachen befreit.

E. Ihr könnt die Geschichte lesen in Ovid's *Transformaciones*, IV. und V. Buch, von dem die Uebersetzung des Antonio Perez de Sigler in der Bibliothek ist, gedruckt zu Salamanca im Jahre 1580.

Ti. Komisch ist es doch, wie die blinde Heidenwelt [*la ciega gentilidad* a. a. O. I, 186] in ihren Fabeln die Geschichte unseres heiligen Ritters so genau nachgeäfft hat, — noch ehe sie geschehen war.

E. Diese Geschichte des heiligen Georg mit dem Drachen, mein Kind, verdient keineswegs das Ansehn der durch das Zeugniß glaubwürdiger Schriften und die Ueberlieferung unserer Kirche geheiligten Historien. Von der sechsten Synode ist das Lesen seiner fabelhaften Legende sogar verboten worden. Pius V. hat die besondere Lection von ihm im Brevier streichen lassen. Damit will ich nicht sagen, wie die Ketzler sich erdreistet haben zu behaupten, dass S. Georg nichts weiter sei als jener erdichtete Halbgott, den die Nachgiebigkeit gegen den Aberglauben mit dem Heiligenschein umgeben habe. Gelebt hat er allerdings. Die Wahrheit, wie sie Baronius hat, ist, dass er unter Dioclezian im Jahre 297 durch Abschlagung des Kopfes die Palme des Märtyrthums errungen hat. Er trieb mit dem Kreuzeszeichen die Teufel aus den Götzenbildern des Apollo und bekehrte die Kaiserin Alexandra. Das Bild aber mit dem Drachen ist keine Geschichte, darf indess von uns als heiliges Sinnbild beibehalten werden. Der Drache ist der höllische Feind, aus dessen Rachen er durch die Predigt des Evangeliums viele Seelen befreite. Das Mädchen mit dem Lamm ist die Kirche, die Braut des unbefleckten Lammes. Dieses Bild sollte uns daran erinnern, dass wir als Soldaten Christi kämpfen sollen für den Glauben gegen Ungläubige und Ketzler. [A. a. O. II, 291.]

Tr. Ich freue mich, Meister, dass wir den heil. Georg doch noch malen dürfen, ohne Schaden für unsere Seele. Aber, um auf das Bild der Señorita zurückzukommen, Ihr scheint es doch etwas zu kühl gelobt zu haben. Die Andromeda hätte D. Pelegrin¹⁾ nicht graziöser zeichnen können. Wie sich die durchlebten Erschütterungen, das gegenwärtige Entsetzen, der Kampf von Furcht und Hoffnung, in dem bleichen, zarten Antlitz abspiegeln und mischen!

E. O ja! . . Ganz brav! . . Freilich, ob die Sache auch in der That und Wahrheit sich so ausgenommen hat? Ich habe seit meinen frühen Jahren mit besonderer Neigung aus Büchern und dem Mund ge-

¹⁾ Pellegrino di Tibaldo de' Pellegrini aus Bologna, 1527 † 1591, der Maler der Bibliothek des Escorial.

lehrter Herren, besonders denen in der Casa profesa, gar vieles in Betreff der Wahrheit und des wörtlich authentischen Sachverhalts (*puntualidad*) der profanen Fabeln wie der heiligen Geschichten zu erforschen und zu erfahren getrachtet. Die, welche mir bei diesem Unternehmen meines Lebens geholfen haben zu nennen, würde mich Zeit und Gedächtniss im Stich lassen. Auch unser Herzog hat mir, als er Vicekönig von Catalonien war, im Jahre 1622, werthvolle Zeugnisse in uralten Bildwerken geschickt für die grösste meiner Entdeckungen, die Darstellung des Gekreuzigten mit vier Nägeln. — So erinnere ich mich grade über unsere Fabel ein Gespräch gehabt zu haben mit dem würdigen D. Francisco de Rioja, der Ehre dieser Stadt, dem tief sinnigen Dichter, gelehrten Chronisten S. Majestät und Beisitzer des heil. Uffiz.

Ti. Seine reizenden *Silvas* über Nelke, Rose und Jasmin weiss ich auswendig.

E. Da erfuhr ich zu meinem Erstaunen, dass diese Andromeda gar keine Griechin, sondern eine Aethioperin war. Wie ungenau ist es also, sie weiss und schön zu malen, — wie hier geschehen ist. Indess dass die Maler die Lügen vermehren, ist nicht so erstaunlich, und in der Poesie kann man eher Toleranz üben als in den Geschichten unseres Glaubens.

II.

Die Alten und die Jungen.

Ti. Wie muss man es nur anfangen, um solche Fehler zu meiden, und sich vor dem Unglück einer Censur des heiligen Amtes zu behüten?

E. Wenn ich meine eigene Praxis anführen darf — und ich kann mich rühmen, auf diesem Wege für einige hochbedeutende Vorwürfe ganz neue, abweichende Darstellungen zuerst gefunden zu haben, denen die ausführliche Billigung einer Reihe eminenten Auktoritäten zu Theil geworden ist — so würdet Ihr, wenn Euch eine Historie aufgetragen ist, zunächst aus Büchern und von Gelehrten Aufschluss suchen über die Art, wie sie darzustellen ist. Seid ihr darüber im Reinen, so baut das Ganze im Geiste auf und bringt es sofort aufs Papier. Macht aber mehrere, drei bis vier solcher Ideen (*intentos*), und wählt aus diesen nach Eurem eigenen und der Gelehrten Urtheil die besten aus.

Ti. Ihr sagtet doch selbst einmal, Meister, dass diese Gelehrten, Nichtkünstler, die sich darauf beschränken über die Kunst sprechen zu lernen und über die Arbeit und Uebung der Hand sich erhaben dünken, den Künstlern unausstehlich (*molestos*) sind. Wie oft haben nicht wir, sondern die Knaben, welche die Farben reiben, gelacht über ihre ebenso

zuversichtlichen wie ungereimten Urtheile und die wunderlichen Ausdrücke dieser Kenner, die mit sehenden Augen blind zu sein schienen.

E. Da hast du freilich so Recht! Der grösste Gelehrte, den Sevilla und vielleicht die Halbinsel je besessen hat, der Urheber der grossen Polyglotte Philipp II, Arias Montano, unser wortgewaltigster und geschmackvollster Dichter Herrera, und selbst der beste Beurtheiler der Malerei unter den Laien, den ich gekannt, mein verehrter Freund Francisco de Medina, alle diese drei haben sich einst vor meinen Augen aufs gröblichste verhalten. Jener erste Sprachenkenner seiner Zeit feierte den Villegas¹⁾ vor den grössten Malern in Italien und Flandern, von dem doch weder im Leben noch im Tode gesprochen worden ist. Der Herzog Don Fernando machte eine Ausnahme, die Bescheidenheit des so grossen und einsichtsvollen Fürsten hat mich oft gerührt. — Ein Beispiel von der Schwierigkeit des Kennerurtheils ist dieses Bild der Kreuzigung.

Tr. Das würde ich unbedingt für eine Arbeit des berühmten Flamenco erklären, der den Retablo mayor von S. Ana in der Triana gemalt hat, und jetzt sehe ich auch den Namen auf dem Rahmen.

E. Auch ich schrieb es Maese Pedro²⁾ zu, als es mir der Herzog zeigte, der es selbst bei dem reichen Kaufmann Pedro de Yebenes gefunden und theuer erworben hatte. Später aber fand sich anderswo ein altes Familienbild, welches übrigens härter und weniger gut, sonst aber absolut übereinstimmend gemalt, und das Original war. Indess beschlossen wir den Namen Campaña doch darauf zu lassen.

Tr. Aber warum sollen denn also wir Wissenden uns mit einem *Consejo* der Unwissenden umgeben? Die Eingeweihten die anhören, welche sich in den Vorhöfen der Kunst herumtreiben?

E. Die Gelehrten sollen ja nicht über die Kunst mitreden, nur die Wahl und Disposition der Geschichte und das Uebliche sollen sie nach Quellen und Gründen bestimmen. Ich zeige stets die Ideen zu meinen Historien einem Priester und befolge seinen Rath. . . . Nach diesem soll man die schönsten, zweckentsprechendsten Köpfe aus der Natur aussuchen und in Oel auf Papier und imprimirte Leinwand malen, in den erforderlichen Geberden. Dagegen die Extremitäten, wie Arme, Hände, Beine, und das übrige Nackte braucht man bloss nach der

¹⁾ Pedro de Villegas Marmolejo, geb. 1520 zu Sevilla, malte die Heimsuchung Mariae in der Kathedrale und den englischen Gruss in S. Lorenzo, † 1597. Vgl. *Arte* II, 153 f.

²⁾ Peeter de Kempeneer (aus Kempen) genannt Pedro de Campaña, der bekannte Maler aus Brüssel, vgl. a. a. O. II, 161.

Natur auf blaues Papier mit Kohle, Rothstift oder Kreide zu zeichnen und die Lichter weiss aufzuhöhen. Was die Gewandung betrifft . . .

Tr. Dieser Weg, wenn ich mir erlauben darf Euch zu unterbrechen, Meister, scheint mir denn doch ein wenig umständlich, jedenfalls passt er nicht zu Jedermanns Temperament. Mich dünkt, das Feuer der Eingebung, der *Brio*, ohne den das Werk, wie Leonardo zu sagen pflegte, zwiefach todt ist, müsste auf dem langen Wege erkalten. Die helle Flamme dieses göttlichen Feuers wird an den Studien und Versuchen sich verzehren, und für die Hauptsache, die Malerei, werden kaum ein paar glimmende Kohlen übrig bleiben. Ich würde bei meiner Jugend Euch nicht so ins Angesicht zu widersprechen wagen, wenn ich nicht jetzt viele unserer Maler ein ganz anderes Verfahren befolgen sähe, und mit dem grössten Erfolg bei den *Aficionados*. Sie meinen, wenn man sich hinreichende Richtigkeit des Auges und Sicherheit der Hand in der Nachahmung der Natur erworben habe, dann möge man mit dem ausgedachten Bilde im Kopf nur getrost und ohne weitere Präliminarien die Leinwand mit Farben bedecken. So hat es Zorzon gemacht, wie ich in den Malergeschichten des Mannes von Arezzo gelesen habe.

E. Wer Dir das gesagt hat, hat Dir einen recht liederlichen Rath gegeben, mein Junge. Leider hat die Sucht nach dem leidigen Mammon, die stärker wirkt als die Ehre der Wissenschaft, gar Viele heute auf diesen beklagenswerthen Weg der Leichtigkeit verlockt. Er schmeichelt der Bequemlichkeit, und oft ist die letzte Triebfeder erbärmliche Nachlässigkeit [*miserable negligencia*. a. a. O. I, 409].

Tr. Ihr ereifert euch, Meister, und richtet strenge. Ihr wisst selbst am besten, wie wenig dies Euer Richten vielen gegenüber gerecht ist. Was ich sagte, habe ich von einem Manne, den Ihr und die Meisten nicht liebt, von dem aber Unbefangene aller Farben sagen, dass die seine die Malerei der Zukunft ist, und einer grossen Zukunft.

E. Lassen wir die Personen und die Beweggründe! *A fructibus eorum cognoscelis eos*. Sehen die Schulen heutiges Tages nicht aus wie die Sekten der Ketzer? Statt der Einheit der alten Zeit, die der Einheit des Glaubens glich, schlägt jeglicher seinen eigenen Weg ein, wie die Fische des Simson, von denen unser göttlicher Dichter Prudentius sagt:

sic callida vulpis

nunc haeresis flammis vitiorum spargit in agros (Diptychon 18).

Da sind Lehrer, welche die einfältigen Schüler belehren, nein, verkehren (*instruyendo, no, destruyendo*), mit geborgten Umrissen, ohne Uebung im Zeichnen, frisch drauf los Gemälde zu komponiren. Ja ich kannte einen, und er bildete sich ein kein kleines Ingenium zu sein, der seinen Jüngern verbot, nach Vorbildern zu zeichnen, sie antrieb, ohne Grundsätze, ohne

Wissen und Nachahmung, die Ungereimtheiten aufs Papier zu bringen, die ihnen durch den Kopf führen. Indess, ich will nicht zornig werden . . . ich weiss, dass Du die Arbeit nicht scheust. Du weisst was Apelles meinte: Wenn du es auch nicht gesagt hättest, dein Werk sagt mir, wie schnell du es gemalt hast. Wer Raphael nachahmen will, der muss ein Leben lang zeichnen. . . .

Tr. Ihr nennt uns immer Raphael, Michelangelo und Durero. Das waren göttliche Männer, ohne Zweifel. Aber sollen wir denn ewig bei den Italienern in die Schule gehen? Wir haben es nun ein Jahrhundert lang gethan. Sagt nicht Euer Bonarroti selbst, Wer immer nachfolgt, kommt nie voran. Sie hatten längst ihren Dante und Petrarca, nun haben auch wir unsern Garcilaso und Herrera. Wir haben freilich einen Raphael, wie die Valencianer ihren Juanes nennen, einen Michelangelo, wie Berruguete heisst, einen Tizian in Sanchez Coello. Sollten wir nun nicht auch Maler bekommen, die wie der Autor der Geschichte des sinnreichen Junkers der Mancha, nur sich selbst ähnlich sind? Sollten vor allem wir Andalusier, hier im reichsten, schönsten, gottseligsten und lustigsten Sevilla nicht unsre eignen Pfade zum Tempel des Ruhmes und der Unsterblichkeit finden können?

E. Ein schöner Pfad zum Tempel der Unsterblichkeit! Nicht nur das Schöne verachten sie, es scheint ihre Hauptsorge, Hässlichkeit und Wildheit und blöde Dummheit zu erkünsteln! [a. a. O. I, 394.] Wie eine Sage klingt es was ehemals von der Kunst gesagt wurde: ein Mittel und Werkzeug sei sie zum höhern Flug. — Jene Titel übrigens sind nur poetische Ausdrucksweisen. Wenn mich der Phönix [Lope] den bätischen Apelles nannte, so war dies gewiss für mich zu viel Ehre, wie ich selbst denn mit mehr Recht den Mudo den spanischen Apelles nannte.

Tr. Doch nicht alle malen erkünstelte Hässlichkeit. Oder nennt Ihr diese *Aldeana* (Bäuerin) hässlich und wild, die uns so oft für Engel gedient hat. Da steht sie, brünnett (*morena*) mit ihrem gleichmässig bräunlichen, matten Teint, schwarzen Augen, schwarzen Haaren (wie es Anakreon gern sah), etwas blöde, aber Kopf und Herz und vor allem die Zunge am rechten Fleck; naturwüchsig in ihren Manieren, nach der Sitte ihres Dorfs. Was sagte Michelangelo zu jenem Spanier, der in Rom die Antiken kopirte? „Giebt es auch lebendige Menschen und Thiere in Spanien?“ fragte er.

E. Aber nun stellt einmal diese Dame von Alonso Sanchez daneben, oder hier D*. Juana Cortes, zweite Herzogin von Alcalá, die Luis de Vargas malte, mit ihrer weissen und rosigen Haut, Goldhaar, Saphir-
augen, wie es die Dichter wollen, voll Verstand und Witz, angethan mit verschiedenartigen Stoffen, — ist sie nicht ein reizenderer Gegenstand

für's Auge, nimmt sie nicht den Geist ganz anders gefangen? Nein, mit dieser Königin und Herrin, die so schwer zu erobern ist, wegen ihrer Hohheit, kann es denn doch das Modell nicht aufnehmen.

Tr. Dennoch scheint mir diese *Labradora* von mehr spanischem Blut, als manche Prinzessin von Geblüt. Nehmt es nicht übel, diese Römerinnen, nach deren Vorbild wir unsere gemeine spanische Natur veredeln sollen — ich zweifle nicht, dass wir am Tiberufer allen Beistand S. Antonius des Abts gegen ihre Blicke anzurufen nöthig haben würden — aber hier, an die Ufer des Baetis verpflanzt, scheinen sie mir etwas welk geworden zu sein. Ich begreife nicht, dass Euer spanisches Blut nicht in Wallung kommt, wenn vor unsern Augen, wie kürzlich hier in Sevilla geschehen, wo wir die *estatuas estofadas* eines Montañes bewundern, zwei spanische Bildhauer, J. B^a. Vasquez und Diego de Pesquera Kupferstiche der beiden Zuccaro in Stein nachahmten [a. a. O. I, 68].

E. Hombre! Ihr werdet in der That mein Blut in Wallung bringen! es giebt keinen besseren Spanier diesseits der Sierra Morena als dieses graue Haupt. Ich war es der mein Leben damit zugebracht die Erinnerung und die Ebenbilder unsrer grossen Männer der Nachwelt zu retten. Ich habe die Werke unsers grössten Dichters vom Untergang bewahrt — obwol es nicht meines Amtes war. Ich habe der guten Sculptur neues Licht und Leben gegeben. Ich bin es der die spanische Art vertritt in diesem Zeitalter des Verfalls. Und alle die grossen Männer, die unser Spanien gehabt hat, von Alonso Berruguete bis auf Luis de Vargas, die Glorie unsers Vaterlandes, nachdem sie während ihrer besten Lebensjahre in Italien gearbeitet, erkoren sich, wie ihre Werke beweisen, den Weg des Michelangelo, des Raphael, der da voll ist von Zeichnung, von Schmelz (*suavidad*), Schönheit, Tiefe und Kraft, weit abgewandt von der verworrenen und gesudelten Malerei, die weder die Art der Alten nachahmt, noch die Wahrheit der Natur. Dadurch machten sie Spanien reich, gossen Licht aus, wurden von Königen geehrt. In ihnen sollen wir wie in einem Crystallspiegel unsere Fehler betrachten (a. a. O. I, 412).

Tr. Wenn es also ein Glaubensartikel der Kunst ist, bei den Italienern in die Schule zu gehn, gut, so sei es! Aber warum nennt Ihr immer nur Michelangelo, Raphael. Für unfehlbar haltet Ihr sie doch auch nicht? Ihr stimmtet ja sonst ganz dem Aretino bei, der in Dolce's Gespräch die heidnischen Fabeln und Unschicklichkeiten im jüngsten Gericht einem strengen Gericht unterzieht.

E. Das bezieht sich auf die Geschichte, nicht auf die Kunst. Es giebt keine körperliche Bewegung, die nicht in diesem bewundernswürdigen Werk ausgedrückt ist [a. a. O. I, 15].

Tr. Nun denn, Auktorität gegen Auktorität, Italiener gegen Italiener. Die Venezianer fallen wol ebenso schwer in die Waage wie die Florentiner. Unser staatskluger König D. Philipp II, der sich am besten in seinem Reich auf Gemälde verstand, hat er sich nicht Jahr aus Jahr ein die Bilder Tizians kommen lassen? Und obwol der hochselige Herr ebenso ökonomisch war, wie jener Alte von Cadore goldgierig, so sind sie doch immer gut Freund geblieben. Schon der unbesiegte Kaiser wollte nur von ihm gemalt sein. Und während jener den Pablo Veronese für den Escorial zu bekommen trachtete, hat er bereit Euern florentinischen Zuccaro gerufen zu haben und seine Bilder fortnehmen lassen. — Ich sehe hier keinen Tizian, wol aber zwei schöne Bassano's. Das ist ein Thiermaler, so ausgezeichnet, dass es oft sicherer ist, seine Bestien nachzuahmen, als die auf dem Felde, weil er sie auf eine so leichte und praktische Manier gebracht hat. Stehen nicht seine Skizzen höher im Preis als die mühsam ausgeführten Werke andrer?

E. Ein grosser Maler, der Bassano! wer bezweifelt es? Von Hirtenstücken, Vieh auf der Weide; ein vortrefflicher Mann. Alle seine Figuren haben eine Tracht, die Volkstracht der Zeit, und die muss für alle Historien erhalten, wie auch dieselben Modelle für alle Figuren dienen. Denn der Greis, der Knabe, das Kind, das Weib, sind dieselben Gestalten, in allen Handlungen: und da gebraucht er freilich mehr Tuch als Nacktes, mehr Schuhe als Füsse, er zeigt kaum einen. Die Sachen sind das Entzücken der Bezahler; aber ich frage, was ist das Alles im Vergleich mit der Tiefe und Grossheit des Nackten eines Michelangelo! — Das gebe ich zu, dass diese Venezianer verstanden haben, Schule zu machen. Da haben wir unsern Pedro Orrente, einen wackeren Historienmaler, der indess entdeckte, dass er seine Rechnung besser finde auf den Pfaden des Bassano. Ich beeile mich hinzuzufügen, dass er seine eigene Manier hat, nach der Natur. Mit solchen Nachahmungen nähren sich viele Maler heutzutage. Des Bassano Art bleibt ja so zu sagen an den Leuten kleben, ohne dass sie sich besonders anzustrengen und viel zeichnen zu lernen brauchen [a. a. O. I, 410]. Das geht nicht so bei allen. In Rom verbietet man den Knaben nach Michelangelo zu zeichnen.

Tr. Von Tizian könnt Ihr das mit den Schuhen nicht sagen. Da seht seine Danae, seine beiden Dianen, seine Antiope, seine Venus, die Seine Majestät im Alcazar verborgen hält. Ist da vielleicht das lautere Schönheitsgold mit den erdigen Schlacken der Spinnerei und Schusterei versetzt? Hat nicht Euer Michelangelo selbst von ihm gesagt, als er S. Heiligkeit Paul III aufnahm, dass Er allein malen könne? Und ist Tizian nicht der Erfinder jener bestrickenden Manier, die heute

alle Künstler und Kenner anbeten? Der *pintura á borrones*? Sagt man nicht bei uns, wenn Gemälde geistreich unausgeführt sind, es seien *borrones de Tiziano*?

E. Ja Tizian ist das Haupt der venezianischen Akademie, und ihr grösster Mann nach dem Bekenntnisse aller. Er ist, das sage auch ich, die Quelle des Colorits, sein Pinsel eine zweite Natur. Mit dem Namen glaubt Ihr wol einen Stoss geführt zu haben, der schwer zu pariren ist. Aber eben der Tizian hat in seinen besten Jahren sehr vollendet gemalt. Und was man seine *borrones* nennt, sind zum Theil Meisterstriche (*golpes*), mit grossem Geschick an passenden Stellen hingeworfen. Jene gekleckten Werke aber waren die Arbeiten seines Greisenalters. Ein Bruder des Alonso Sanchez, der in Tizians Hause gewesen war, erzählte mir in Madrid, Tizian habe oft ausgezeichnete Sachen zum Leidwesen derer die es mit ansahen, durch seine *borrones* verpfuscht. Bejahrte Maler kommen ganz natürlich auf solche *borrones*, um sich die Arbeit zu erleichtern. Aus Altersschwäche, und weil das ermüdete Auge und die zitternde Hand nicht lange bei der peinlichen Vertreibung der Farben aushält. Es kann auch vorkommen, dass Jemand solche *golpes* anbringt, um mit Leichtigkeit zu prahlen, und die Mühe die es ihm gemacht hat, zu verstecken [a. a. O. I, 413 ff.]. Aber es kommt nicht her von einer neuen und aparten Meisterschaft.

Tr. Sollten wir nicht einmal von den Auktoritäten absehn und mit Gründen und Grundsätzen streiten?

E. Nichts kann mir lieber sein. Beginnen wir also methodisch, mit den obersten Definitionen. Die Malerei ist die Kunst, welche lehrt mit Linien und Farben nachzuahmen.

Tr. Wenn also die Definition Ausdruck des Wesens der Sache ist, so gehört doch die Farbe zum Wesen der Malerei.

E. Das läugne ich! Die *Zeichnung* ist die substantielle Form der Malerei. Die Farbe ist ein blosses Accidens. Polidor, ein sehr achtungswerther Maler, hat nur in schwarz und weiss gemalt, weil er annahm, dass diese Kunst in Helldunkel und Zeichnung beschlossen sei. — Die grosse Wirksamkeit der Farbe will ich damit jedoch keineswegs in Abrede stellen. Sie drückt der Kunst die letzte Vollendung auf. Aber das Colorit fällt nicht unter unfehlbare Gesetze wie die Zeichnung, und gestattet folglich ein gewisses Maass von Willkür. Diese Willkür erhält noch einen bedenklichen Zusatz durch die Bequemlichkeit der Oelmalerei, die immer noch Wegnahmen und Aenderungen gestattet. Zu Fresco und Tempera gehört völlige Sicherheit und Entschlossenheit. Deshalb pflegte, wie mir mein Gönner und Freund Pablo de Cespedes aus dem Mund von Ohrenzeugen erzählte, Michelangelo, der heilige Greis, zu

weinen, dass man die Tempera aufgebe [a. a. O. II, 20]; mit der Malerei sei es am Ende, sagte er. Auch Pablo meinte, ohne die Oelmalerei würden uns manche Pfuscher erspart geblieben sein.

Tr. Ich sollte meinen, gerade weil das Colorit nicht nach Regeln zu lernen ist, müsste es schwerer und folglich edler sein. *Mein* hochverehrtes Vorbild, Domingo Theotocópuli, ein Sohn der Insel Creta, gross geworden zu Venedig, als die Sonne der Kunst im Zenith strahlte, dann Herrscher der Malerei im kaiserlichen Toledo, hielt das Colorit in der That für schwerer als die Zeichnung. Und der verstand zu zeichnen!

E. Es war ein Paradoxon des Greco, und nicht sein ärgstes. Er sagte mir einmal, als ich ihn im Jahre 1611 in Toledo besuchte, „Michelangelo, der war ein guter Mann, aber malen hat er nicht gekonnt“. . . . Er entfernte sich von der landläufigen Ansicht der Künstler, weil er in allem ebenso absonderlich war, wie in seinem Malen [a. a. O. I, 318].

Tr. Ueberlassen wir indess die substantiellen Formen und Accidenzien den Baccalaureis von Salamanca! Wir Maler können uns unter diesen tiefsinnigen Worten nun einmal nichts denken. Mir genügt, dass auch Ihr doch die Vollkommenheit unserer Kunst nicht ohne Farben denken mögt. Und was gehört nach Eurem System zur Vollkommenheit der Farbe?

E. Doch wol Schönheit oder Harmonie derselben, zarte Uebergänge (*dulzura*), Hervorragung und Rundung. Aber die Rundung (*relievo*) ist das wichtigste, wie schon Leon Battista Alberti gelehrt und nach ihm Leonardo; sie entschädigt sogar, wie die Erfahrung zeigt, für das Fehlen der ersten zwei.

Tr. Diese Erklärung passt mir vollkommen. Dann aber müsst Ihr auch zugeben, dass die Borronesmaler und Naturalisten in dem wesentlichsten Stücke die ersten sind. Nehmt jenen heil. Hieronymus des Jusepe Ribera, oder jenen Kopf des heil. Andreas dort: erscheinen nicht alle andern neben ihnen gemalt, und sie allein Leben?

F. In Osuna sah ich kürzlich in der Colegiata eine Kreuzigung, die der ebenso grosse wie unglückliche Don Pedro Giron¹⁾ dorthin geschickt hatte, der mit seinem königlichen Auge diesen Mann entdeckte und aus seinem Dunkel hervorgezogen hat; und alles was sonst noch da war von Italienern, Fabrizio Santa Fe, dem Cavalier d'Arpino, habe ich ganz vergessen anzusehn.

E. Ich läugne nicht, dass dieser Ribera heute in der Praxis der Farben den Primat behauptet und in Neapel mit seinen herrlichen Werken unserer Nation Ehre macht. Deshalb hat auch unser Herzog von

¹⁾ Don Pedro Giron, Herzog von Osuna, 1616—20 Vicekönig von Neapel, † 1624.

Alcalá so viel von ihm an sich gebracht, als er bekommen konnte. Indess kannst Du diesen gelehrten und präcisen Zeichner und Modellirer doch nicht mit deinem Greco vergleichen.

Tr. Gegen keinen habe ich Euch öfter, lebhafter sprechen hören als gegen den Greco, dessen grausame Sudeleien, wie Ihr sie nennt, uns zum warnenden Exempel zeigen, wie Originalitätssucht einen begabten Menschen an die Thüre des Tollhauses führen kann. Aber müsst Ihr nicht selbst sagen, dass dessen Köpfe aus der Leinwand herauskommen und sprechen, trotz ihrer Schwefel- und Veilchen-Tinten und der schroff hingesäbelten Pinselstriche!

E. Ich habe nicht in Abrede stellen wollen, dass dieser Grieche unter die Zahl der grossen Maler gehört, und erinnere mich auch einiger Sachen von seiner Hand, so hervorspringend (*relevadas*) und lebendig, in seiner bekannten Manier freilich, dass sie denen der grössten Meister gleichkommen [a. a. O. I, 393]. Aber damit ist für deine Sache nichts gewonnen, denn erstens —

Tr. Ich bin ganz Ohr!

E. Erstens hat er nur aus Eitelkeit den Schein der Bravour erkünstelt. Ich habe selbst gesehn, wie er seine Gemälde nicht nur sorgfältig skizzirte, Cartons, Thonmodelle dafür anfertigte, sondern auch sie wiederholt übermalte. Was sagen dazu die Hoffärtigen und Bequemen? Solchen Fleiss trifft man bei Riesen, und Zwerge wollen mir kommen mit Leichtigkeit und Schnelligkeit? Also um genial zu scheinen, hat er die Bilder schliesslich mit jenen *golpes* übersät, welche sie in den Elementarzustand zurückzusetzen scheinen. Eigentlich heisst das Arbeiten um arm zu sein.

Tr. Und Numero zwei?

E. Numero zwei sehe ich gar nicht ein, warum das Relief nur auf diesem Wege zu erreichen sein soll. Wie willst Du mir beweisen, dass das vollendete, das verschmolzene Bild weniger Relief haben müsse, als das skizzenhafte und gehackte? Correggio, der grösste Colorist meiner Ansicht nach, den ich mir in diesem Stück allezeit zum Muster vorgestellt habe [a. a. O. I, 419], wie er auch das Vorbild unseres grossen Cespedes war, ist zugleich Meister in Verschmelzung und *sfumato*. Aber wenn Du ein Beispiel aus der jetzigen Naturalistenschule lieber willst, ist in diesem Gemälde der Artemisia Gentileschi, das ihr der Herzog in Rom abkaufte, [a. a. O. I, 128], weniger Kraft und Relief, weil es so glatt ausgeführt ist?

Tr. Aber Ihr werdet doch nicht läugnen, dass es Können (*valentia*) und Geschick zeigt, viel und hurtig zu malen, ohne so viel Mühe. Die Malerei ist eine freie Kunst. Sie ist es, weil in ihr nichts slavisches

ist, nichts handwerksmässiges. Sagtet Ihr nicht selbst, wenn wir über den Vorrang der Bildhauerei und Malerei disputirten, dass die letztere edler sei, weil ihr nicht so viel körperliche Arbeit anklebe? Darum ist sie des *hidalgo* würdig, und selbst Könige haben sie nicht verschmäht, wegen der Gemüthsruhe, der Sauberkeit, dem Genuss, den sie beim Malen fanden. Endlich, für einen phlegmatischen Deutschen oder Holländer mag jene fleissige Manier passen, nicht für uns Andalusier, die mit einem hellen, raschen, glücklichen, feurigen Temperament vom gütigen Himmel beschenkt sind.

E. Es giebt keinen königlichen Weg zur Meisterschaft, auch keinen andalusischen. Die grössten, die in Wahrheit übermenschlichen Genies haben auch übermenschlich gearbeitet. Kunst bleibt Kunst. Kunst wirkt nicht zufällig, um den Aristoteles doch noch einmal anzubringen.

Tr. Ich bestreite dass die neue Manier weniger Kunst ist. Die Malerei *á borrones*, die auf das Sehen aus einiger Entfernung berechnet ist, hat ihre eigenthümliche Kunst und Berechnung. Wir arbeiten mehr mit dem Kopf, um was wir schauen, das innere Gemälde, mit sowenig Arm- und Zeitarbeit wie möglich auf die Leinwand zu bringen. *Omnes artes in meditatione consistunt*, damit man sehe, dass ich auch citiren kann.

E. Deshalb halte ich es auch, beiläufig bemerkt, für erlaubt, an Festtagen zu malen. Fray Bartolomé de Medina, Professor zu Salamanca bestätigt diess, weil die Malerei eine freie, keine knechtische Beschäftigung sei.

Tr. Und der Künstler sieht wohl (worüber der Laie sich leicht täuscht), dass in den Figuren des alten Tizian und Tintoretto mehr Kenntniss des Körpers und seiner Bewegungen, mehr Gesetzmässigkeit ist — so formlos und unordentlich es in der Nähe aussieht, als in den Flamländern, bei welchen die Brokatstoffe und die Tapeten, die *azulejos* und die Spiegel, die Haare und die Blümchen so genau und unübertrefflich wiedergegeben sind, mit einem Wort die todte Natur, während die Bewegungen conventionell, kalt und hölzern sind, und die Grazie ihnen auch nicht im Traum erschienen ist.

E. Ich bin kein Advokat der Flamländer und der Gothen. In jeder unserer Kirchen können wir ja sehen, wie bis auf die Zeiten Michelangelos gemalt worden ist. Wie der grosse Racionero sagt:

Era perpetua noche y sombra oscura

La ignorancia que ocupa y tiene —

(Es hielt wie ew'ge Nacht und finstrer Schatten,

Unwissenheit die ganze Welt im Bann —)

Ich habe auch allezeit gepredigt, die trockne flämische Manier zu fliessen und zu verabscheuen; was indess jetzt kaum mehr nöthig ist. Auch

das ist richtig, dass einigen unserer gefeiertsten Maler, z. B. dem göttlichen Morales (der heilige Lukas verzeihe den Ochsen, die ihn göttlich genannt haben) bei all seiner zarten Verschmolzenheit das Beste der Kunst und das Studium der Zeichnung gefehlt hat. Die gute Manier hat auch dem grossen Dürer und dem Maese Campafia gefehlt.

Tr. Nach solchen Lehren der Geschichte könnt ihr nun doch nicht läugnen, dass die fleissige Manier von wesentlichen, des Genies würdigeren Dingen ablenkt, die Hand zaghaft, das Auge kleinlich macht und uns um das Höchste: Relief und Bewegung betrügt.

E. Keineswegs! Kein Mensch wird mir einreden, dass nicht unser höchstes Ziel sein sollte: Der Natur zu gleichen, d. h. in der Ferne *und* Nähe lebendig zu erscheinen. Vollendet in der Nähe, und hervorspringend aus dem Rahmen, sich rundend aus der Ferne. Wenn das eine Bild nur aus der Ferne täuscht, und das andere von fern *und* nahe, so ist doch wohl das zweite das beste. So malte Juan de Encina. [Van Eyck; a. a. O. I, 415.]

Tr. Ohne allen Zweifel. Nur ob das so leicht beisammen zu haben ist? Ich bekenne, dass ich es nicht aus der Philosophie begründen und mit Worten erklären kann, aber ich sehe es mit Augen: dass das Relief und die Rundung, noch mehr der Glanz und Schimmer nie in den verschmolzenen Gemälden den Grad der Wahrheit hat wie in den *borronis*. Und wenn nothwendig eins gegen das andere in der Waagschale steigen oder sinken muss, so gestehe ich, ich werde stets auf der Seite jener alten Venezianer, des Greco und des Herrera sein, mit ihrer frappanten Plastik und unmittelbarem Leben, ihrer Lichtkraft und ihrem Impasto der Farbe, und gern auf das Lob derer verzichten, die ein Bild nur geniessen können, wenn sie ihre Nasenspitze mit der grossen Brille auf der Leinwand spazieren führen.

E. Noch mancherlei könnte ich erwidern; aber ich sehe, hier spricht der Einfluss der Sterne, der stärker ist als Gründe und Grundsätze. Auch ich habe übrigens nie verkannt, dass die höchste Stufe der Kunst nicht denkbar ist ohne Leichtigkeit. Ich sprach hier vielleicht etwas für mich selbst und meine Praxis; aber auch aus Pflichtgefühl, weil mir die Zukunft unsrer Schule am Herzen liegt, für die ich auch mit verantwortlich bin. Aber ich will dem Genius keine Schranken setzen. Eines schickt sich nicht für alle. Wer weiss was für Kräfte der Geist Gottes uns noch erweckt. —

Aber wir sitzen ja schon fast im Dunkeln, und die Glocke des Angelus ertönt von San Pedro her. Señor Filostrato, wie unermesslich sind wir Euch verbunden. . .

F. Ich hoffe auf Wiedersehn zur Weihnachtszeit! Denn hinter all

diesen Rahmen, die in dieser Stunde nur noch schwarze Flächen einschliessen, ist noch Stoff für mannichfaltigen Genuss und Anlass zu einem Appendix solcher tief sinnigen Gespräche, deren Datum ich nie vergessen werde, denn sie haben mir ein ganz neues Licht aufgesteckt.

E. „Nicht satt wird das Auge vom Sehen, das Ohr vom Hören“, sagt der Prediger Salomo. Ich hoffe wir sind auch noch nicht satt unsrer Gesellschaft. Lasst uns zur Kathedrale wallen, wo diesen Abend der Organist einige schöne Moteten Francisco Peraza's spielen wird.

F. O die lasst uns nicht versäumen. Der allein war ein Musiker, und alle anderen sind Handwerker in Tönen¹⁾ (*oficiales*).

Tr. Er hatte einen Engel in jedem Finger²⁾.

¹⁾ Dieses Urtheil fällt über ihn der Leierspieler Pedro Bravo. Peraza († 1598) hatte sich mit achtzehn Jahren um die vielerstrebte Racion des Organisten beworben, und sie durch Lösung der halsbrechenden Aufgaben gewonnen, die ihm der Kapellmeister Francisco Guerrero in Gegenwart des Erzbischofs de Castro stellte. Das Wort vom „Engel in den Fingern“ stammt von dem Kapellmeister Philipp II, Felipe Rugier. Er componirte zahllose Kirchenlieder, *villancicos*, *chansonetas* und *motetas*; das spanische Orgelspiel verdankte ihm nach Pacheco „Grazie und *primores*“. Jener Guerrero, aus Sevilla (1527 † 99), der Sohn eines Malers, war der fruchtbarste Componist seiner Zeit für Kirchenmusik, besonders Messen, Magnificate und Psalmen. „Es giebt keine Kirche in der Christenheit, die nicht seine Werke besässe und hochschätzte“.

²⁾ In dem hier geführten Process zwischen Alten und Jungen fehlt das richterliche Endwort. Aber diess lag ausserhalb des Gedankenkreises der damaligen Kunstgelehrten. Das Recht dessen was die Spanier hier *borrones* nennen, und sonst *manejo libre y magisterioso*, die Italiener *bravura di tocco*, des flotten, unverschmolzenen Pinselstrichs, gründet sich auf optische Beobachtungen, nach welchen gewisse plastische, farbige und Licht-Erscheinungen besser herauskommen, wenn man das Zusammengeh'n der Theile, Striche und Farben, dem Vorgang im Sehorgan überlässt, statt sie schon im Bilde zu bewerkstelligen, was allerdings der Naturwahrheit entsprechen würde. Es ist also dieselbe Thatsache, auf der der Vorzug der Linienmanier in den graphischen Künsten vor der Crayon-Manier, Schwarzkunst und Lithographie beruht. Diess ist der Grund, weshalb jene Maler sorgfältig vollendete Gemälde nachträglich mit solchen *golpes* übergingen. Da aber abgesehen hiervon Bravour, geistreicher Pinselstrich und dergl. keinen malerischen Werth haben und kein Zeichen höherer Begabung sind, so war der Aerger des Alten berechtigt gegen die, welche Unfertigkeit und künstliche Rohheit zum Kriterium des Genies machten und damit eigentlich der Faulheit nach dem Mund redeten.



ZWEITES BUCH.

DIE JUGENDJAHRE.

(1599—1629.)

Die Familie — Die Lehrjahre — Volksfiguren — Kirchenbilder — Zurbaran und Cano — Die beiden Reisen an den Hof — Die Anstellung — Madrid — Kunstverkehr — Das königliche Schloss — Philipp IV — Olivares — Die Hofmaler — Die „Moriscos“ — Rubens in Spanien — Der „Bacchus“.



Die Familie.

Diego Rodriguez de Silva Velazquez hat das Licht der Welt erblickt zu Sevilla, in demselben Jahre wie van Dyck, 1599, ein Jahr nach Zurbaran und Bernini, zwei nach Susermans, drei vor Calderon und Alonso Cano.

Er war der Sohn des Juan Rodriguez de Silva und der Doña Gerónima Velazquez, und wurde am 6. Juni in der Pfarrkirche von S. Pedro von deren Cura, dem Licenziaten Gregorio de Salazar getauft. Pathe ist Pablo de Ojeda, aus der Colacion (Pfarrsprengel) der Magdalena. Wahrscheinlich war er am Tag vorher geboren, in dem Hause Nr. 8, Calle de Gorgoja¹⁾.

Von jeher wurde erzählt, dass der Vater von einer alten Familie Portugals abstammte, die einst hoch in Würden und reich an Thaten für die Krone, nun lange verarmt war, und dass die Grosseltern nach Sevilla gezogen waren (Palomino). Aber erst durch die Veröffentlichung der Aktenstücke aus dem Ordensarchiv von S. Jago in Uclés ist man näher über diese Familie unterrichtet worden²⁾.

Diego Rodriguez de Silva und seine Frau Doña Maria Rodriguez kamen aus Oporto nach Sevilla, wo ihnen ein Sohn Juan geboren wurde, der Vater des Malers. Die Mutter war die Tochter des Juan Velazquez aus Sevilla und der Doña Catalina de Zayas, Tochter des Andrés de Buenrostro. Beide Familien wurden zum niederen Adel (*hidalgos*) von Sevilla gezählt, und nach dem Zeugniß Zurbaran's sind in beiden Familiaren des heiligen Uffiz vorgekommen, was als Beweis fleckenlosen Stammbaumes galt; das *Don* ihrem Namen vorzusetzen hatten sie indess kein Recht.

Die väterlichen Vorfahren gehörten zu einem Zweig der in der Provinz Minho e Douro verbreiteten Familie der Silva.

1) Guía de Sevilla 1880, 128.

2) Revista Europea, Madrid 1874. II, 39. 80. 105. 275. 402. Mitgetheilt von Cruzada Villaamil aus dem Archivo histórico nacional in Madrid. Vgl. S. 81 ff.

Nach dem Zeugniß einiger nach der Revolution der Krone Spaniens treu gebliebenen Edlen jenes Reichs lag ihr Stammsitz (*solar*), die Quinta de Silva, acht bis neun Meilen von Porto und drei Meilen von dem Benediktinerkloster Tibães.

Der Ahnherr der Silva's war der Spanier D. Guterre Alderete de Silva, der ein Nachkomme D. Fruella's, Königs von Leon genannt wird. Er half Ferdinand dem Grossen bei der Einnahme Coimbras, und liess sich um 1040 in der Umgegend von Valença nieder, in dem „Thurm“, der von ihm *Torre da Silva* heisst. Sein Sohn ist der in der Adelsprobe genannte D. Payo Guterres da Silva, Gouverneur von Portugal für Alphons VI; er war ein Patron des Benediktinerordens und erbaute oder erneuerte das grosse Kloster Tibães (1080) sechs Kilometer nördlich von Braga¹⁾. Zu diesen Silva's gehören in Portugal viele Adelshäuser, darunter Marquizes und Condes. Die Familie, sagten damals die Zeugen, sei eine der angesehensten des Königreichs; der Marques de Colares nennt einen Matias da Silva, Prebendado der Kathedrale von Braga, die einst mit Toledo um den Vorrang stritt; Pedro da Silva Sampaya, Inquisitor von Lissabon, Pedro da Silva de Paina, Familiar des h. Uffiz u. a. — Uebrigens ist der Name einer der verbreitetsten in Portugal; das Schriftsteller-Lexicon weist unter vielen weltlichen und kirchlichen Autoren auch einige gelehrte Rabbinen Silva auf.

Um das Jahr 1660 lebten in Porto noch Verwandte der Sevillaner Silva's, galten dort als ritterbürtig, und bekleideten demgemäss Ehrenämter, wie das eines Polizei-Commissärs (*vereador*); sie waren Mitglieder der angesehenen Bruderschaft der Misericordia. Carreño erzählte, dass er im Palast einmal einem Calatravaritter Morexon Silva begegnet sei, der den Maler besuchen wollte und sich dessen Vetter nannte.

Der eigentliche Name unseres Malers ist also *Silva*. Ungeachtet dieser an Vornehmheit nichts zu wünschen übrig liess, hat Diego den Namen seiner Mutter, Velazquez, als Hauptnamen angenommen, obwol er sich zu unterzeichnen pflegte: Diego de Silva Velazquez. Aber bereits bei der Taufe seiner Tochter Juana (1619) heisst er im Kirchenbuch Diego Velazquez, und ebenso in der königlichen Ernennung (1623). Wahrscheinlich geht dieser Namenswechsel auf eine Verabredung der Eltern

¹⁾ Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho Leal, Portugal antiguo e moderno. Lisboa 1862. IX, 365 ff. 576 ff.

zurück: Silva war der Name einer fremden eingewanderten Familie, Velazquez der einer altsevillanischen. Dieser Brauch oder Missbrauch, den mütterlichen Zunamen anzunehmen, ja den des mütterlichen Grossvaters oder Oheims, war besonders in Andalusien verbreitet und veranlasste oft rechtliche Verwicklungen. Der Vater des Dichters Luis de Góngora aus Cordoba hiess Argote. Familieninteresse, zuweilen Eitelkeit waren die Beweggründe. Manche Familien erhielten so „des Hauses Schild und Name“ durch die Erbtöchter. Oft war das mütterliche Erbe oder Majorat an die Bedingung des Namens geknüpft. In Calderon's *Mañana será otro día* verbietet ein zorniger Vater seinem Sohn das Haus, weil dieser, das Erbe der Mutter beanspruchend, nicht nur deren Namen annimmt, sondern zugleich den des Vaters weglässt. War der mütterliche Name der eines grossen Adelsgeschlechtes, so konnte mancher schwer der Versuchung widerstehen, sich Guzman oder Manrique zu nennen. Es wird einmal als Zeichen von Charakter gelobt, dass Jemand den dunklen Namen des Vaters beibehält, während alle seine minder verdienstvollen Brüder den vornehm klingenden der Mutter sich beilegen. Doch giebt es auch Ausnahmen. Der Vater des Malers Juan Antonio Escalante hiess Fonseca.

Der Name Diego Velazquez hatte einen guten Klang von den Tagen der Reconquista und der Conquistadoren her: so hiess der eine jener Cistercienser, welche den Orden von Calatrava gründeten, seiner wird in den Acta Sanctorum rühmend gedacht; ferner der Eroberer und erste Statthalter der Insel Cuba. Der Personenname Velasco, woraus durch die alte Genetivendung der Geschlechtsname Velazquez wird, war in Spanien und Portugal sehr häufig; in den spanischen Bischofslisten kommt *Velascus* zuerst in Leon vor (966. 975). In Portugal, wo er meist *Valasco*, *Valasquiz* lautet (im elften Jahrhundert ein Gil Valasquiz), nimmt er später die durch Ausfall der Liquida verkürzte Form *Vaasco*, *Vasco* an, nach Analogie von *Pelayo*, *Payo*; *Melendez*, *Mendez*; *Venegas*, *Vegas*. Deshalb ist der volle Name Valasco dort selten geworden, aber Vasco hat sich auch als häufiger Vorname behauptet, während Velasco in Spanien nur Familienname ist. Er ist auch im spanischen Künstlerlexikon nicht selten: fünf Velasco und fünf Velazquez. Der merkwürdigste Namensvetter unseres Künstlers aber ist jener *Valascus* in der Signatur des grossen Gemäldes des Pfingstfestes in Santa Cruz zu Coimbra, vielleicht der hervorragendste Maler der altportugiesischen Schule, doch wol nicht identisch mit dem halbmythischen *Grão Vasco*.

Der Ursprung dieses Namens scheint noch nicht aufgeklärt. Die Ableitungen von dem baskischen *bela*, *vela* Rabe, *Velasco* viele Raben¹⁾; von dem altdeutschen Namen *Wala*, Waller; von dem schon auf dem Concil des Wamba (675) genannter *Vela*, (wovon *Veletz*), was nach einigen identisch wäre mit *Vigila*, sind nicht wahrscheinlich oder überzeugend. Wäre die letztere Ableitung richtig, so würde der Name gleichen Ursprung haben mit dem vielleicht ältesten spanischen Malernamen — aus der Zeit der Erobererreiche — dem Mönch *Vigila scriba*, der den Codex von Albelda im Escorial im Jahre 975 geschrieben hat und die darin befindliche Bildnisstafel gemalt; auf ihr kommen neun Büsten, darunter sechs gothische Könige und Königinnen vor²⁾).

Der Name *Diego* gilt für eine Form von Jago, Jakob; er lautet im portugiesischen *Thiago*, und latinisirt *Didacus*; so hat Velazquez auf einigen Gemälden signirt. Rodriguez ist der gothische Name Roderich.

Die Familie scheint doch nicht arm gewesen zu sein, der Maler hatte schon in Sevilla einen Slaven, und seine Collegen von dort versichern, dass er nie für Geld gemalt habe. Zurbaran bezeugt, dass sie stets auf dem Fuss von Edelleuten und von ihrem Einkommen gelebt haben, und als solche geachtet wurden³⁾).

Die Erinnerung an den alten Adel der Familie war wol nicht ohne Einfluss auf seine Lebensziele. Sie erklärt die Sehnsucht nach dem Hof und die für seine Kunst nicht vortheilhaften Bewerbungen um Hofämter. Bei den noch immer herrschenden Vorurtheilen der Adelskaste gegen das Malerhandwerk lässt es aber auch auf die Stärke des Triebes in dem Knaben schliessen, wenn er sich so früh zu dieser Laufbahn entschliesst, wobei die Rücksicht auf materielles Fortkommen gewiss kaum mit in Betracht kam.

Die Lehrjahre.

Ueber den Knaben Diego fehlen die üblichen Vasarianekdoten. Man liest nur, dass er von seinen Eltern mit der „Milch

¹⁾ J. Francisco de Irigoyen, Coleccion alfab. de apellidos bascongados. Mexico 1809, neu S. Sebastian 1881, 95.

²⁾ J. Fernandez Montaña, El código Albeldense. Museo español de antigüedades III, 510 ff.

³⁾ Los padres que conoció los vió siempre tratarse *con mucho lustre y estimacion*, y de los abuelos tiene noticia se trataban y sustentaban de la misma suerte, Rev. Eur. 107.

der Gottesfurcht“ auferzogen sei, und dass er die lateinische Schule (*buenas letras*) besuchte, wo er sich seiner Zeit in den Sprachen und der „Philosophie“ nicht wenig hervorgethan habe. Aus seinem späteren Erfolg am Hof zu schliessen, hatte er zeitig nicht nur Latein gelernt, sondern auch das was zu einem Cavalier gehört. „Aber obwol er Trieb, Talent und Gelehrigkeit für jegliche Wissenschaft verrieth, so zeigte er diese Dispositionen doch in weit höherem Grade für die Malerei. Seine Schulhefte dienten ihm als Skizzenbücher (*borradores*).“ Man erwartet nun von dem Widerstand des Vaters zu hören, von seiner Geringschätzung der Malerei als der *hidalguia* ermangelnd, und wie dann der Knabe die erste Prüfung seines Charakters, der Entschiedenheit seines Berufs bestanden habe. Allein der alte Silva war freidenkender als Messer Lodovico Bonarroti. Das Schicksal, das sein Wege stets eben machte, hat ihm auch diesen Kampf erspart. „Sein aufgewecktes Wesen brachte den Eltern eine hohe Meinung von seinen Gaben bei.“ Sie hatten also den Eindruck, dass der Knabe es auf diesem Wege zu etwas bringen müsse, sie konnten nicht widerstehn, „sie liessen ihn seiner Neigung folgen“. Von Stund an gab er die andern Studien auf.

Diese frühe Neigung wird durch die Bilder geweckt worden sein, welche er, sobald er die Augen öffnete, in den Gotteshäusern vor sich sah. Aber welche unter den Tafeln des eben vergangenen Jahrhunderts haben die funkelnden braunen Augen des schönen schwarzlockigen Knaben angezogen? Ist er ergriffen gewesen von dem alterthümlichen Zauber jener goldglänzenden Tafeln der Schule des Sanchez de Castro, voll seltsamer und holdseliger Gesichter und curioser Garderobe¹⁾. Hat er in dem ehrenfesten Mariscal mit den Seinen zuerst das Wunder des Fortlebens längst begrabener Menschen im Spiegel der Oelmalerei angestaunt? Hat er in Roelas Werken die Macht des Helldunkels geahnt? Man wird es wol nie erfahren.

Die Frage nach dem besten Lehrer war einfach. Personen, denen man in solchen Dingen ein Urtheil zutraute, riethen zu Herrera, der damals, in der Mitte der Dreissige, in voller Schaffenskraft stand. Aber der heftige und rohe Mann scheuchte den feinen Knaben bald fort, und nun schickte man ihn zu Pacheco. Bei diesem hielt er um so länger aus, fünf volle Jahre; dann wurde er sein Schwiegersohn, im Jahre 1618. Nimmt man an,

1) N. Sentenach stellt diese Vermuthung auf. *La pintura en Sevilla*. S. 1885, 30.

dass er ein Jahr bei Herrera blieb, so würde er als dreizehnjähriger (1612) in dessen Akademie eingetreten sein.

Trotz dieser Jugend und trotz der Kürze der Lehrzeit, ist seit Cean die ziemlich allgemeine Annahme, dass er Herrera den ersten Anstoss zu der Malweise verdankte, durch die er in den Annalen der neueren Malerei gross und einzig dasteht. Da Herrera, wie man sagt, die Freiheit der Manier dort entdeckt hat, was liegt näher, als dass Velazquez, das unerreichte Ideal geistreicher Faktur, von diesem *enfant terrible* spanischer Coloristen die Taufe mit dem Geist und Feuer empfing. Es war der immer tiefgehendste erste Eindruck¹⁾.

Gegen diese Wahrscheinlichkeit lässt sich doch einiges einwenden. Die Aehnlichkeit beider Manieren ist eine ganz allgemeine, vage. Die Freiheit der Hand lag im Zug der Zeit, sie hat schon lange vor Herrera in den Werken des Greco den Castiliern gefallen. In dem ersten Jahrzehnt seiner Meisterjahre ist von dieser „Freiheit des Pinsels“ wenig zu sehn. Erst viel später, in Madrid, allmählich, unter besondern Verhältnissen, eigentlich erst in seiner zweiten Lebenshälfte ist er auf jene Vortragsweise gekommen. Zunächst findet man eine eng ans Modell gebundene Zeichnung und harte Plastik, ganz entgegen den lockeren Contouren der aus einer ungestümen Phantasie auf die Leinwand geschleuderten Figuren des Herrera. Seine ersten Werke geben uns den Eindruck einer kühlen, besonnenen, ganz auf Erfassung der sichtbaren Erscheinung in ihren grossen Verhältnissen und besondern Feinheiten gerichteten Künstlernatur. Was konnte einem solchen Lernbegierigen der verwilderte „Michelangelo von Sevilla“ nützen, der nur noch namenlose Riesen von undefinirbarem Charakter nach seinem Ebenbilde ins Dasein rief, die in Wolken hausen und von Wolkenlicht umflossen sind. Eine Beobachternatur begegnete hier einem Visionär. Jedenfalls war es ein Glück, dass ihn Herrera abstiess. Ein vierzehnjähriger, der für Ungebundenheit (*soltura*) schwärmt, fängt an wo er endigen sollte. Uns scheint, dass ihm Herrera höchstens genützt

¹⁾ The principles of his method are to be traced in all the works of his pupil, improved indeed by a higher quality of touch and intention. Ford, Penny Cyclopaedia. Il y contracta l'habitude d'une exécution libre, énergique et fière, qui tranchait avec le faire timide des peintres d'Andalousie, et à force de voir son maître réussir par l'audace, il s'accoutuma lui-même à une manière pleine de franchise et de vigueur. Charles Blanc, Histoire des peintres. Velazquez, en quien dió el primer impulso con su titánica fuerza. Sentenach, a. a. O. 54.

hat durch das Beispiel seiner Sittenbilder; da zeigte er ihm eine Nebengattung, wo er seinem natürlichen Hang nachgehen konnte.

Wäre nun der grössere Künstler immer auch der bessere Lehrer, so könnte man hier den figürlichen Ausdruck „vom Pferd auf den Esel“ anwenden. Der feurige andalusische Rappe hatte ihn abgeworfen, auf dem vorsichtigen Grauschimmel hat er den langen Weg bis zur Meisterschaft ohne Störung zurückgelegt. Auch Lope in seinem „Lorbeer des Apollo“, wo mit lauter Licht gemalt ist, macht letzteren doch zu einem kleinen Licht:
y adonde Herrera es sol, Pacheco estrella.

Verschiedener geartete Männer hat es wol nie nebeneinander gegeben, als diese beiden Francisco's. Jener war ein geborner Maler, ein Maler von Temperament, dieser ein vielseitig gebildeter und begabter Mann, aber so wenig Maler, dass er sich viel mehr einbildete auf die Orthodoxie seiner Werke, als auf das was ihn als Künstler allein hätte bekümmern dürfen. Bei Herrera war damals bereits alles Improvisation, bei Pacheco wurde kein Schritt gethan ohne einen Blick auf die §§ und die Commissionsberathung. Auf den unverträglichen einsiedlerischen Recken folgte eines jener kleinen Männchen, die den Mund nicht aufthun können, ohne eine grosse oder kleine Berühmtheit namhaft zu machen, deren Freund sich nennen zu dürfen sie immer so glücklich sind. Wer, die Augen noch voll von des Schülers lebenathmenden *lienzos* im Museo des Prado, vor des Schwiegervaters hölzerne Heiligen tritt, wird wol mit Richard Ford ausrufen: Gar keinen Einfluss irgendwelcher Art kann Pacheco auf den Stil seines Schülers ausgeübt haben!¹⁾

Er war damals noch in gehobener Stimmung nach der Vollendung und den vernommenen Lobeserhebungen seines jüngsten Gerichts (1614). Dann wurde der heil. Sebastian unternommen. Was mag der siebzehnjährige im stillen gedacht haben, als er ihm dabei zusah? Warum war der gute Mann nicht bei jenen kleinen Bildnissen berühmter Zeitgenossen geblieben, statt sich mit seiner schwachen Barke auf diess hohe Meer zu wagen? Später soll er einmal gesagt haben, als man ihm vorwarf, dass er nicht ernstere Gegenstände mit mehr Reiz und Schönheit male, in welchen er Raphael nacheifern könne: er wolle lieber der erste sein in jenem groben Fach als der zweite im feinen²⁾.

¹⁾ Penny Cyclopaedia, Art. Velazquez.

²⁾ Que mas queria ser primero en aquella groseria, que segundo en la delicadeza. Palomino III, 323.

Hat er von ihm also nur gelernt, wie es *nicht* zu machen sei? Wie konnte er überhaupt fünf Jahre in diesem „goldenen Kerker der Kunst“, wie Palomino seine Akademie nennt, aushalten? Nur um seiner Rahel willen?

Schon damals gab es manche in Sevilla die da meinten, dass es mit diesem Pacheco nichts sei. Man denke an den grausamen Spottvers auf sein Crucifix, wo die Gläubigen belehrt werden, dass „nicht die Liebe, sondern Pacheco den Heiland so kläglich zugerichtet habe“:

*Quien os puso así, Señor,
tan desabrido, y tan seco?
Vos me direis, que el amor,
mas yo digo, que Pacheco.*

Herrera, der als Greis in Madrid den Jüngling, den er einst von sich weggetrieben, als Maler S. Majestät wiederfand, scheint Aeusserungen gethan zu haben, die das Verdienst der Erziehung für sich in Anspruch nahmen. Wenigstens kann folgender Protest Pacheco's so gedeutet werden (I, 134). „Da die Ehre des Meisters grösser ist, als die des Schwiegervaters, so war es recht, die Keckheit dessen zurückzuweisen, der diesen Ruhm sich anmassen will, und dergestalt mir die Krone meiner letzten Jahre rauben.“ Er nennt Herrera nicht, aber er hat ihn ja, wie eigentlich auch Roelas, in der mit Personalien sonst so freigebigen Malerkunst auf vielsagende Art todtgeschwiegen. In dem Bildnisswerk, wo Vargas, Campaña und Cespedes ein Denkmal gesetzt wird, fehlen beide.

Um über diesen Punkt ein Urtheil zu erhalten, kommt es aber weniger an auf die Gemälde Pacheco's, als auf seine Lehrmethode (*enseñanza*). Und über diese giebt uns sein Buch glücklicherweise die vollständigsten Aufschlüsse, von den allgemeinen Grundsätzen an bis auf die Technik der einzelnen Pigmente.

Pacheco war, als Lehrer mindestens, kein Pedant. Je weniger er selbst ein schaffender, stilbildender Meister war, desto geringere Gefahr war vorhanden, den Schülern Uniformität aufzudrängen. Ein Kleinigkeitskrämer war er in der archäologischen Etikette; sonst aber freidenkend. Man traut seinen Augen kaum, wenn man ihn am Schluss seiner mühsam zusammengestellten Methodik also vernimmt: „Aber alles was hier gesagt worden ist, und was noch gesagt und bewiesen werden könnte, macht keineswegs den Anspruch, die welche nach dem Gipfel der Kunst ringen,

an diese Gesetze und Wege zu fesseln. Es mag noch andere Methoden geben (leichtere und bessere vielleicht): was wir ausgeübt und in den Schriftstellern bewährt gefunden haben, das schreiben wir, ohne den guten Köpfen Taxe und Schranken zu setzen.“ Pacheco war also ein Lehrer, wie ihn ein reichangelegter Schüler sich wünschen mag.

Zugleich aber hatte ein solcher den Vortheil, eine *strenge* Schule durchzumachen. Wie die grossen Italiener des Cinquecento. „Die Zeichnung ist Seele und Leben der Malerei; Zeichnung, insbesondere der Umriss ist das Schwerste, ja sie hat eigentlich keine andere Schwierigkeit. Hier gilt es Tapferkeit und Beharrlichkeit. Hier haben selbst die Riesen ihr Leben lang zu ringen, ohne dass sie auch nur für einen Augenblick die Waffen ablegen dürften.“ Ohne sie ist die Malerei ein ganz gemeines Handwerk. Ihre Verächter sind Bastarde der Kunst, Schmierer und Kleckser (*empastadores y manchantes*).

Die Spitze gegen die Bravour- und Geniemaler ist hier offenbar. Der Maler soll nach allseitiger Vollendung streben. In den Werken der Meister (er nennt hier nicht bloss die von ihm natürlich über alle gefeierten „Zeichner“, sondern auch Tizian und Correggio) „sieht man das Gegentheil von dem, wonach der Malerpöbel von heute trachtet, nämlich: Viel Zeichnung, viel Ueberlegung und Takt, viel Tiefsinn, Wissen und Anatomie, viel Zweckvollkommenheit und Wahrheit in den Muskeln, *viel Unterscheidung in den Arten des Tuchs und der Seide*, viel Vollendung in den Theilen, in Zeichnung und *Farbe*, viel Schönheit und *Abwechslung in den Gesichtern*, viel Kunst in Verkürzungen und Perspektive, viel Findigkeit (*ingenio*) in der *Anpassung der Beleuchtung an den Ort*, kurz viel Sorge und Fleiss in der Entdeckung und Enthüllung *der Dinge*, die am schwersten zu beherrschen sind“.

Sein phantasieloses Naturell hatte ihn, wie man sieht, auch auf einige ganz realistische Maximen geführt. „Ich halte mich an die Natur für Alles, und wenn ich sie für jeden Theil und ununterbrochen vor Augen haben könnte, um so besser würde es sein“. Er ging deshalb ab von der in Sevilla üblichen Methode, welche die Gewandung nach dem Gliedermann und die Figuren nach plastischen Kleinmodellen zu malen empfahl. Nach Feststellung der Skizze machte er zu allen Köpfen Oelstudien nach ausgewählten Modellen, *die Kleider stets nach dem Leben*, die Extremitäten nach Kreidezeichnungen mit aufgehöhten Lich-

tern. Auch untermalte er das Gemälde im grossen ohne Hülfe der Quadratur, *um die Leichtigkeit nicht einzubüssen.*

Das wichtigste Stück im Colorit ist *das Relief.* Das Bild soll aus dem Rahmen hervorspringen, von nahe und fern lebendig, *und sich zu bewegen scheinen.* Seine Kraft und Rundung übt auf das Auge eine so mächtige Wirkung, dass es selbst für den Mangel so bedeutender Dinge, wie Schönheit (der Verhältnisse) und Farbenreiz (*suavidad*) entschädigen kann. Deshalb geht er so weit, es mit Alberti und Leonardo für den vornehmsten Theil der Kunst zu erklären (II, 9).

Endlich aber rath er, wenn man, nach Beendigung des Elementarunterrichts, als Vorbereitung zum Schaffen, sich in Wiedergaben grosser Maler versuchen wolle, „stets die Manier zu wählen, die zu unserem Naturell und zu unserer Neigung passt, am besten die *eines Meisters*“. Also kein Eklekticismus.

In diesen Worten sind Grundsätze niedergelegt, nach denen in der That die Gemälde des Velazquez gearbeitet sind, der hier nach den Worten, nicht nach den Werken seines Meisters that. Einige passen so genau, als hätte er sie selbst geschrieben.

Besonders seine Bemerkungen über Bildnissmalerei verdienen hier einen Platz. Der Bildnissmaler wird, wie der Poet, geboren. Die erste, unentbehrlichste Eigenschaft des Bildnisses ist ohne Zweifel die Aehnlichkeit; aber sie ist künstlerisch ein geringes Verdienst, sie liegt auch im Bereich des Dilettanten. Man soll die Fehler zwar nicht verstecken, aber es auch nicht machen wie die, welche wie toll darauf sind, auffällige Unschönheiten zu betonen. Um ein guter Bildnissmaler zu sein, muss man mehr sein, denn die, welche das Porträtiren ausschliesslich betreiben, pflegen sich nur an einen vagen Gesamteindruck zu halten (*el aire de la persona*); in den Theilen vernachlässigen sie das Individuelle; ihre Stücke haben alle Familienähnlichkeit. Man soll seine Ehre darin suchen, in der guten Manier der Farbe, der Kraft und des Reliefs zu arbeiten; dann wird das Bildniss auch dem mit der Person unbekanntem Genuss bereiten; in ihm leben dann beide, das Original und der Maler fort, es verkündet, wer beide waren.

Man nehme ein Zimmer nach Norden. Die Morgenstunden (9—12) sind die besten, wo keine anderweitigen Beschäftigungen uns zerstreut haben. Man wähle die linke Seite, wegen des milden Lichts; die Schattenflecken missfallen den Frauen. Die wahre Nachahmung liegt in der Umrisslinie (II, 134); *ich* kann

einem Bildniss bloss durch die Linie Aehnlichkeit geben. Darauf gründet sich die Musterhaftigkeit der Dürer'schen gestochenen Bildnisse. Auch muss man diese Linie gleich so richtig setzen, dass sie nicht verändert zu werden braucht, und ja nicht die Aehnlichkeit der malenden Ausführung überlassen.

Weniger Bedeutung hat es, dass Velazquez in seinen religiösen Gemälden die zuweilen wunderlichen Vorschriften des Alten meist befolgt hat, z. B. in der Darstellung des neugeborenen Heilandes als Wickelkind, in den vier Nägeln des Crucifix u. a. m. —

Hiernach dürfte W. Bürger doch Recht behalten, wenn er glaubt, dass Velazquez dem Pacheco die Feinheit und Correctheit seiner Zeichnung verdankt habe¹⁾. Die allgemeine Verkenning dieses Verhältnisses scheint auf einem Vorurtheil zu beruhen. Kritiker, deren Beschäftigung zum Theil darin besteht, aus den Sandschichten der Zeitprodukte die Goldkörner wahrer Kunst „auszuwaschen“ und nach dem Werth zu sortiren, erwerben sich durch Uebung des Auges einen Sinn für das Genialische, die Meisterhand, und eine entsprechende Geringschätzung der Eigenschaften, die für Galeriebilder weniger empfehlend sind. Sie glauben, der werdende Künstler bedürfe auch solcher genialischer Lehrer. Die Geschichte zeigt das Gegentheil. Wie wenig glücklich waren oft die grossen Männer mit ihren Schülern und Verehrern, wie erfolgreich die langsamen, methodischen und mechanischen Geister. Die spanische Schule enthält mehrere Beispiele der Art. Luis Fernandez, von dem schon Cean kein Bild bekannt war und den Palomino in seine Malerleben nicht einmal aufgenommen hat, war der Lehrer Herrera's und Pacheco's;

¹⁾ Ainsi, c'est à l'enseignement du savant Pacheco, son ami et son beau-père, que Velazquez a dû d'acquérir la finesse et la correction de son dessin, si précis dans les mouvemens, si ferme dans les attaches, si expressif dans sa liberté. Trésors d'art en Angleterre. Bruxelles 1860. 122. Obige Zusammenstellung lehrt was von solchen Urtheilen zu halten ist, wie das von Menendez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas II, 584, wo er diese Tractate über die bildenden Künste „pobres, raquíticos y desmedrados“ findet, und was noch schlimmer sei, „en tan *palmaria contradiccion* con lo que el arte de aquellas centurias practicaba, guiado sólo por el instinto del genio.“ Aber wie die Musik ihren Generalbass hat, der sogar in den Bereich der Mathematik fällt, so kann eine Arte de la pintura wenigstens nicht lesbar sein wie die Ars amandi oder eine Aesthetik. Die bildenden Künste haben ein breites technisches und wissenschaftliches Fundament, und Gemälde kann man nicht machen wie Verse und akademische Reden, aus dem Tintenfass oder mit dem puren Instinkt des Genius.

Pedro de las Cuevas (geb. 1568 † 1635), von dem Niemand ein Gemälde gesehen, hat einen grossen Theil der namhaftesten Maler der Madrider Schule in die Kunst eingeführt; und der schwache Juan del Castillo lehrte Murillo, Cano und Moya die Malerei. Wie merkwürdig ist aber hier die Parallele mit Rubens! Den geistreich rohen Adam van Noort, dem er unzweifelhaft künstlerisch verwandt war, hat er bald verlassen, um sich dauernd und eng an Otto van Veen anzuschliessen, den Gelehrten, Poeten, Allegoristen und Gentleman, wo künstlerische Sympathie undenkbar schien.

Wie Liebe und Freundschaft, so beruht auch das Verhältniss von Meister und Jünger neben einem Fond von Gleichartigkeit auf einem Gegensatz. Der starken Ichheit des Genius ist eine überspannte Subjektivität weniger passend, als der mechanische Kopf, die langsame, analytische Natur, welche seinen Drang nach dem Unbekannten an das wolthätige und unentbehrliche Gesetz gewöhnt. Solche vertreten in der Künstlererziehung das allgemeine Element, welches ebenso wichtig, vielleicht wichtiger ist als das persönliche, die Berührung mit congenialen Naturen. Zeichnung und Perspective, Modellirung und Farbentechnik, diess Fundament und die Kernmauer der Kunst, überliefert der gründliche Schulmeister, der geübte Experimentirer. Das Genie wird durch pedantische Zucht nicht geknickt, und ihm genügen zur Entzündung Funken: eine Zeichnung, ein Kupferstich, wie sie überall hinkommen.

Wenn man auch von Pacheco nichts wüsste, der spätere Velazquez würde auf einen Meister von diesem Schnitt schliessen lassen. Nicht nur wegen der allseitig guten Fundirung und der soliden Kenntnisse: auch die Leichtigkeit, das Gleichgewicht der Kräfte pflegt eine Frucht methodischer Gymnastik zu sein.

Von allen frühern Malern in Spanien war dem späteren Velazquez gewiss keiner verwandter, als Theotokopuli. Pacheco hatte ihn im Jahre 1611 besucht, trotz seines Abscheus vor jenen wüsten Skizzen (*crucles borrones*) erkannte er sein Genie an. Die Aeusserung des Greco ihm gegenüber, Michelangelo sei ein guter Mann gewesen, aber malen habe er nicht gekonnt, hat dem jungen Velazquez gewiss zu denken gegeben. Domenico war zu seiner Zeit, in Toledo, als Portraitist ebenso beliebt, wie später unser Diego am Hofe. Es hat sich indess bis jetzt keine Spur gefunden, die über des Malers der *golilla* Ansicht von dem Maler

der *gorguera* Licht gäbe. Bloss in einem spätern kirchlichen Bild sind Anklänge an den Greco zu erkennen. Anders steht es mit dessen Schüler, *Luis Tristan*.

Palomino hat darüber eine Stelle, die wie gute Ueberlieferung aussieht. Nachdem er von Anregungen durch italienische Gemälde gesprochen hat, fährt er fort: „Diejenigen aber, welche sein Auge am wahlverwandtesten berührten, waren die des *Tristan*, weil dieser eine Richtung hatte, die zu seinem eignen Naturell stimmte, wegen der Eigenheit (*extraño*) der Ideen und der Lebhaftigkeit seiner Erfindungen. Aus diesem Grunde erklärte er sich für dessen Nachahmer und verliess die Art seines Lehrers. Hatte er doch sehr bald eingesehen, dass für ihn eine so laue Malerei und Zeichnung, mochte sie noch so gelehrt sein, nicht passe; weil sie seiner hohen, das Grosse liebenden Natur entgegen war.“ (Museo III, 323.)

Es ist unterhaltend, die durch diese Stellen veranlassten Glossen der Autoren zu lesen, denen, mit einer Ausnahme, *Tristan* ganz unbekannt war. Einige, wie *Cumberland*, *Viardot*, *Adolphe Siret*, *Madrazo* u. a. sind so klug, ihn mit einer höflichen Verbeugung abzufertigen. „Das Lob des *Velazquez*, die Ehre sein Vorbild gewesen zu sein, sind hinreichend, ihm einen dauernden Namen zu sichern.“ Andere, denen es Bedürfniss war, tiefer einzudringen, haben *Tristan* nach jener Stelle apriori construiert. Wie mag *Tristan* ausgesehen haben, um dem *Velazquez* gefallen zu können? *Tristan* war ein Schüler des *Greco*, des verwilderten Venezianers; wir werden ihn uns als einen geläuterten, einen zahmen *Greco* zu denken haben. „*Greco*, sagt *W. Bürger*, hat die Technik der venezianischen Schule in *Spanien* eingeführt, *Tristan* war gewissermaassen das Medium zwischen ihm und *Velazquez*.“ Das [vermeintliche] Bildniss im *Prado* beweist es: „es setzt den *Greco* fort und lässt den *Velazquez* ahnen“. In der kleinen Skizze des heil. *Hieronimus* mit der offen gebliebenen rothen Untermalung, findet er „die freie *touche* und helle Farbenscala“, die ihm *Velazquez* entlehnt habe. *J. C. Robinson* erklärt die Notiz für ein Missverständniss des faselnden Schwiegervaters (in dessen Buch aber nicht einmal der Name *Tristans* vorkommt). *Velazquez* habe aus den untergeordneten Eigenschaften in den Arbeiten des *Tristan* zu *Sevilla* den weit höheren Charakter des *Greco* schätzen gelernt, dessen Sachen er dann in *Madrid* sah. Denn sein reifer und vollkommener Stil sei vielmehr auf des letzteren Werke, als auf die seines obskuren Schülers *Tristan* gebaut.

Stirling endlich, der Tristans Hauptwerk gesehen, hat dessen Art gleichwol nicht ganz zutreffend geschildert. „Wenn auch an Originalität der Erfindung dem Greco nicht zu vergleichen, war er doch ein besserer Colorist —“; aber die ersten guten Arbeiten des Greco enthalten die ganze venezianische Ueberlieferung, von der in Tristan keine Spur geblieben ist. „Velazquez hat von dessen glänzender Färbung gelernt, seiner Palette einige brillante Tinten hinzuzusetzen“, — aber kein Maler war, zumal im Anfang, glänzenden Farben so abgeneigt wie Velazquez. Endlich nennt er Tristans Typen vulgär, ja die Madonna roh (*coarseness*); aber man präge sich die feine, anmuthig ernste, huldvolle Maria in den Magiern von S. Clara ein und vergleiche damit die hausbackene Frau in Velazquez gleichnamigem Gemälde im Prado.

Dessen Werke nahmen erst nach seiner Rückkehr aus Italien (1631) allmählich den freien Strich an, in dem man Aehnlichkeit mit Greco finden kann. Bis dahin aber folgte er dem System der Naturalisten. Der junge Maler, der sich mit seinen Altersgenossen dem Chiaroscurismus zuneigte, entdeckte wahrscheinlich in Tristan den einzigen Landsmann, der dieses System bereits befolgte. Und wenn er auf dem Wege nach Madrid Toledo und dessen Kapitelsaal besucht hat, so begreift sich auch die Eingenommenheit des Porträtisten für Tristan. Da von Gemälden des letztern in Sevilla nichts bekannt ist, so wird er ihn erst auf dieser Reise kennen gelernt haben, aber damals hatte er seinen ersten Stil bereits gefunden.

Man sieht auch aus diesem Beispiele, wie die spanische Malerei damals von selbst auf die Spuren der italienischen Naturalisten gekommen ist. Was in Italien nur eine kurze, tumultuarische Kampagne gewesen war, unternommen von Abenteurern, gefolgt von einer ebenso vorübergehenden Invasion bei den anderen Nationen, das wurde, an den Ufern des Baetis, ein „goldenes Zeitalter“, das Spanien seine besten Maler gegeben hat. Aber ist dieser spanische Naturalismus durch den Anstoss von Italien her ins Leben gerufen worden? Pacheco scheint es anzudeuten. Er nennt den Ribera denjenigen, „der heute in der Praxis der Farben den Primat behauptete“ (II, 84); er führt den Caravaggio, diesen *valiente imitador del natural*, mehrmals auf, und einmal in einer Reihe mit seinem Schwiegersohn. Da wo er empfiehlt, sich für alles und allezeit an die Natur zu halten, sagt er: „So machte es Miguel Angel Caravacho, und man sieht es an seiner Kreuzigung Petri (obwol es eine Kopie ist) mit

welchem Glück; so machte es Jusepe de Rivera, denn seine Figuren und Köpfe erscheinen neben allen den grossen Gemälden, welche der Herzog von Alcalá hat, lebendig und das übrige gemalt, obwol sie Guido von Bologna zum Nachbar haben [grade wie in der Kasseler Galerie]. Und mein Schwiegersohn, welcher denselben Weg geht, an dem sieht man auch den Unterschied von den andern, weil er allzeit die Natur vor Augen hat“ (II, 15 f.).

Von Originalen Caravaggio's, die damals in Andalusien gewesen wären, ist auch sonst nichts bekannt. Der Herzog von Osuna, welcher Ribera aus seiner Dunkelheit hervorzog, hat frühestens nach seiner Rückkehr aus Neapel (1620) dessen Werke nach seinem Familiensitz und in die dortige Colegiata, wo die Familiengruft ist, gebracht. Sie sind noch heute da zu sehn: das Hauptstück ist eine Kreuzigung. Aber Velazquez' in diesem Stil gemalte Epiphanie trägt schon die Jahreszahl 1619, und in Sevilla scheint man Ribera zuerst aus den von Osuna's Nachfolger Alcalá (1631) mitgebrachten Stücken kennen gelernt zu haben. Hiernach kann die Anregung zu dem neuen Stil nicht von Ribera gekommen sein. —

Im ersten Buch sind die Vorbilder geschildert worden, welche die jungen Talente im Anfang des Jahrhunderts umgaben: aber auf dem Weg den sie einschlugen sahen sie sich von allen diesen Vorbildern im Stich gelassen. So leicht wiegen alle Lehren und Muster gegenüber dem Zug und Geist der Zeit.

Belege für diesen Satz kommen in Zeiten grosser Wandlung des Geschmacks öfter vor als man denkt; ich möchte hier eine allgemeine Bemerkung anknüpfen.

Gewiss ist die Hauptaufgabe auch der Kunstgeschichte, den ursächlichen Zusammenhang der Erscheinungen festzustellen; aber man sollte nicht vergessen, dass es äussere und innere, einzelne und allgemeine Ursachen giebt. Aehnlichkeit, ja Gleichheit des Stils und der Mache, oder gar bloss des Geschmacks und der Gegenstände aufzeigen, heisst noch nicht, den Nachweis eines Zusammenhanges, einer Abhängigkeit erbringen. Zu jeder Zeit liegen, bei räumlich oder national getrennten Schauplätzen, gewisse Darstellungsformen und -Tendenzen, ebenso wie Stoffe, in der Luft und werden, ohne äussere Berührung, von mehr als einem gefunden. Ganz so wie in den Wissenschaften Entdeckungen und in der Mechanik Erfindungen oft von mehreren unabhängig gemacht werden. Jedes Zeitalter vermacht eben dem fol-

genden ein Erbe latenter Kräfte, fortbildungsbedürftiger Formen, beunruhigender Fragen. Deshalb ist die Unähnlichkeit von Künstlern zweier Menschenalter an demselben Ort bei engem Zusammenhang erheblich grösser, als der Unterschied gleichzeitiger an verschiedenen Orten bei völliger Unbekanntschaft. Schüler sehen Lehrern, unter deren Dach sie jahrelang gearbeitet, sobald sie sich auf eigene Füsse stellen, sehr unähnlich; Meister derselben Epoche aus verschiedenen Nationen, die nie von einander gehört, sehen einander oft zum Verwechseln ähnlich. So hat man (um bei dem nächstliegenden zu bleiben) die Werke des Velazquez zuweilen Rubens getauft; und umgekehrt Sustermans, Daniel Crespi, Strozzi, F. Voet, Snayers u. a. Velazquez genannt; die Aehnlichkeit seiner Bildnisse mit Terborch, selbst Anklänge an Franz Hals und andre Holländer ist bemerkt worden; aber noch nie ist ein Sanchez Coello, Greco, Roelas und Herrera mit Velazquez verwechselt worden, der unter ihren Werken aufwuchs. Doch selbst wo eine wirkliche Berührung nachzuweisen wäre, ist damit noch nicht gesagt, dass der eine durch den andern zu dem gemacht worden ist, was er ist.

Diese Bedeutung der Zeit bemerkt man ebenso bei der Masse wie bei den hervorragenden Geistern, nur dass jene ihr unterliegt, diese sie schaffen und beherrschen. Das Neue reisst die Menge hin; Eitelkeit, Leerheit haben stets den Instinkt der neuesten Mode. Die Natur braucht aber auch einige Wenige, um Neues aufs Tapet zu bringen und von ausgefahrenen Bahnen abzulenken. Diese stattet sie sich besonders aus und vergisst nicht, ihnen jene starkgefügte Persönlichkeit, jene Initiative zu geben, welche sie vom Zufall (über den sie nicht Herr ist) soviel als möglich unabhängig macht. Diese Kraft der Initiative ist was man Genie nennt. Das sind die Menschen, welche wegen ihrer grossen, auf ihrer Person beruhenden Wirkung allein eine besondere Geschichte verdienen.

Dieses Genie ist also nicht erworben, nicht durch ein glückliches Zusammentreffen äusserer Umstände hervorgebracht. Womit noch nicht gesagt ist, dass es etwas Uebernatürliches sei, nicht einmal, dass es sich von den übrigen qualitativ und nicht bloss gradweise unterscheidet. Aber wie selbst das blosses Talent auch ohne alle äussere Aufmunterung, ja in der leersten und feindseligsten Umgebung sich Bahn bricht, so werden dem Genie Lehrer und Vorbilder seine Richtung weder geben noch es ablenken von seinem vorherbestimmten Ziel. Wenn es auch in

zeitlicher und örtlicher Gestalt erscheint, es selbst ist kein Product der Zeit und Umgebung. Die letztere liefert nur die Elemente, aus denen sich der Charakter aufbaut. Diese Hauptursache verliert man beim Schürfen nach kleinen Ursachen oft aus dem Auge.

Der äusseren Einwirkungen sind unendlich viele, der Zahl und Art nach. Wer sich nun die Mühe nimmt, die Umgebung eines Mannes auf die Möglichkeit dieser Einflüsse zu studiren, der wird, wenn er etwas von Induction gehört hat, auch die Erscheinungen mit in Rechnung zu ziehen haben, an welchen der werdende gleichgültig oder ablehnend vorübergegangen ist. Die Abwägung von Anziehung und Abstossung wird darauf führen, dass hier eine gewisse Entschiedenheit der Wahl und der Widerstandskraft vorliegt, die annehmen lässt, dass er auch diejenigen, deren Einwirkung er sich überlassen hat, nur ausgezeichnet hat, eben weil sie mit seiner ursprünglichen Richtung übereinstimmen.

Gewiss, der Historiker hat Einflüsse und Aneignungen in der Erzählung der Lehrjahre mit Fleiss aufzusuchen; aber zeitgemäss dürfte wol der Rath sein, den Eifer in der Entdeckung obscurer Ascendenten glanzvoller Grössen etwas zu mässigen.

Monographisten arbeiten dadurch oft ihrem eigenen Interesse entgegen, indem sie den Punkt übersehen, der mehr als alles andere ihren Heros erheben würde. *Être maître*, sagte W. Bürger, *c'est ne ressembler à personne*. Man sollte also bei wirklichen Meistern eigentlich an Niemand erinnert werden — statt an alle. In dem vielverzweigten Gewächs der Kunst lassen sich freilich für jeden Zug irgendwo Anknüpfungspunkte entdecken, und wer sich darauf verlegt, wird, bei gutem Willen, selbst bei einem Bonarroti, so viele finden können, dass der gläubige Leser zuletzt ausruft:

„Was ist nun an dem ganzen Kerl Original zu nennen?“

Man sollte sich aber erst über die Erfordernisse eines Beweises verständigen, wozu mehr gehört als „an etwas erinnert“ zu werden; auch wird man finden, dass die wirklichen Entlehnungen meist gegenständliche oder nebensächliche Einzelheiten betreffen.

Jemehr es aber gelingt, einem Meister wirklich nahe zu kommen und ihn durch unermüdliches Fragen zum Sprechen zu bringen, desto strenger erscheint er in seinen Werken wie in eine eigene Welt eingeschlossen. Um mich scholastisch auszudrücken, jenes Allgemeine von Stamm, Schule und Zeit, das er von andern hat, mit andern theilt und auf andere vererbt, ist nur sein secun-

däres Wesen (δεύτερα οὐσία), das Individuelle, Idiosynkrasische seine erste Substanz (πρώτη οὐσία).

Das Merkmal des Genius ist also die Initiative; aber Manche scheinen ihre Arbeit für misslungen zu achten, wenn sie, selbst bei einem Raphael am Ende, einen Rest übrig behalten, wo die Kette abbricht. Teniers muss durch Rubens auf seine Bauernstücke gekommen sein; dem fruchtbarsten Genremaler, gewiss also einem von Haus aus, wird nicht soviel Spontaneität zuge-
traut, um in Szenen, die er stets vor Augen hatte, die malerische Brauchbarkeit mit eigenen Augen herauszufinden!

Jemand kann einen ihm verwandten Lehrer bekommen, aber er hätte seinen Weg so ziemlich gemacht auch ohne ihn. Zuweilen findet er ihn nicht. Dann macht er die Schule durch und übt seine Kräfte; aber diese Lehrjahre fördern nur den Drang, seine eigene Art des Sehens und Bildens zu reifen. Das durch den Widerspruch geschärfte Bewusstsein seiner Eigenart ist dann die werthvollste Gabe, welche der Schüler dem Lehrer verdankt. Auch wo kein Widerspruch erregt wird, muss, je ursprünglicher die Persönlichkeit, je ausgiebiger die erfinderische Kraft, um so heftiger die Ungeduld sein, bloss zu wiederholen, desto rascher wird er das Dargebotene verbrauchen und nicht ruhen, bis er, im Bereich des Möglichen, das gefunden hat, was sich zu dem Früheren verhält — ungefähr wie die Complementaryfarbe.

Vielleicht macht ein solcher Jüngling sogar sehr viele und ausgedehnte Reisen im Reich seiner Kunst, und sieht da noch mit ganz anderen Augen wie unser einer. Aber nicht um sich seine Kunst zusammenzulesen. Er erfährt hierbei Einwirkungen, aber es sind im Grunde nicht hervorbringende, sondern Gelegenheitsursachen (*Causae occasionales*), welche sein ursprüngliches und unveränderliches Wesen zum Hervortreten reizen. Dieses wird auch sobald er als Meister auftritt, alsbald klar und deutlich sich zeigen (sonst besässe er überhaupt keins). Es wird auch durch die nachfolgenden Wandlungen, die bedingt sind durch Alter und wachsende Beherrschung der Werkzeuge nicht wesentlich geändert werden; daher die secundäre Bedeutung der sogenannten Entwicklungsgeschichte.

Wenn man nur die Augen aufmacht, wird man diese Ansicht wol im Leben aller grossen Maler bestätigt finden, nicht bloss bei Michelangelo's und Correggio's.

Wol kaum einer unter ihnen hat die Grössen der Vergangen-

heit soviel studirt und sogar kopirt als Pietro Paolo Rubens. Dennoch wird man kein Element seiner Malweise (ich sage nicht, einzelne Figuren und Motive) aufzeigen können, das er nicht von Haus aus hätte. Was ihm Italien und die Antike gegeben haben könnte, wäre ein Zug der Freiheit und Grossheit: aber man braucht nur den Kopf des Mannes anzusehen, um zu fühlen, dass er gerade diesen Zug mit auf die Welt gebracht hat. Andere haben diess erlangt auch ohne Italien, wie Murillo, unter trocknen Pedanten. Der italienische Formenadel hat seinen derbsinnlichen Geschmack nicht gemässigt, sind doch in den ersten Jahren nach der Reise seine Gestalten am brutalsten. Wenn etwas in Italien damals die Maler bestrickte, selbst die Bologneser trotz ihres Schulhasses, so war es die Manier der *tenebroso*; Rubens hat sie mit Interesse betrachtet und studirt, aber sie haben ihn von seinem diametral entgegengesetzten Licht- und Farbengefühl nicht abgelenkt. Tizian, den er dutzendweise kopirt hat, ist er nur im vagsten Sinne verwandt, im Grund ganz andren Geistes: von demjenigen Italiener aber dem er am ähnlichsten ist, Barocci, kommt in seinem Nachlass nichts vor, obwol er seit Goltzius in den Niederlanden wolbekannt war und nachgeahmt wurde.

So wird auch das Neueste, ästhetisch werthvolle, künstlerisch einnehmende, dem jungen Mann, und wäre er so lernbegierig wie Raphael, nicht ein einziges Element zuführen, das nicht in seiner *vis repraesentativa universi* präformirt wäre. So ist z. B. Melozzo mit seiner Horizontalperspective, die auf norditalienischem Boden entsprungen war und dort ziemlich unabhängig von Lombarden und Venezianern gepflegt worden ist, an Raphael, trotz seines universellen Zugs und, obwol er die bewundernswürdigen Fresken in SS. Apostoli vor Augen hatte, spurlos abgeglitten. —

Wie jede Kunst ausser ihren stets wechselnden geschichtlichen Bestandtheilen auch einen unveränderlichen Kern hat, weil sie in der unveränderlichen Natur unserer Sinne und in der ebenso unveränderlichen der Erscheinung begründet ist, so hat sie auch gewisse typische Strahlenbrechungen, denen typische Organisationen der Künstler entsprechen. Diese kehren zu allen Zeiten wieder, wo der stets und überall vorhandene Keim des Kunsttriebs Raum und Luft bekommt, ziemlich ähnlich unter den verschiedensten Bedingungen. Von jeher hat man Doppelgänger moderner Maler in den griechischen zu sehen geglaubt, obwol die letzteren nur aus mageren Berichten bekannt sind.

Dieselbe Erscheinung zeigt sich auch sonst in der Geschichte des menschlichen Geistes. So treten gewisse Grundformen philosophischer Erklärung der Welt und die ihnen entsprechenden Intelligenzen überall hervor, wo philosophirt wird, unter den disparatesten Verhältnissen, in Griechenland, Indien, im arabischen und christlichen Mittelalter, in der neueren Zeit, selbst in der jetzigen Naturwissenschaft. Sie sind in der Beschaffenheit der Welt und des menschlichen Verstandes begründet, und können nicht aus zufälligen zeitlichen und biographischen Umständen abgeleitet werden.

Es ist als ob die Natur jene ausserordentlichen Organisationen im Vorrath hätte und wenn sie sie braucht, in die Zeit hineinwürfe. Oft ähneln sie sich wie Geschwister, obwol sie durch Jahrtausende getrennt sind, während sie denen, unter welchen sie aufgewachsen sind, die ihnen Meissel und Pinsel in die Hand gegeben, fremd sind. Sie gleichen Gestirnen, die sehr weite Bahnen durchkreisen und erst nach Jahrhunderten wieder in die Erdnähe kommen.

Volksfiguren.

Von den ersten selbständigen Versuchen des jungen Malers stehen im Buche seines Schwiegervaters einige Nachrichten. Der vorsichtige Mann wird über seinen ehemaligen Schüler, jetzt angesehenen Hofmaler, gewiss nichts gedruckt haben, was diesem nicht aus der Seele geschrieben war. Die Bemerkungen Pacheco's beziehen sich auf die *Bodegones*-Malerei.

Diese war gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts in Sevilla aufgekommen, und wol nicht bloss ein Erzeugniss des steigenden Luxus. Es sind Scenen aus der Wirthschafts- und Küchensphäre, Strassenfiguren, aber mit starker Betonung des Elements des Stilllebens: Küchengeräth, Esswaaren, todte Vögel und Fische. Der wiederauflebende Trieb, der Sichtbarkeit näher auf den Leib zu rücken, führte die Maler auf Studien nach dieser ihnen am bequemsten gelegenen „Natur“, und aus den Studien wurden „Stücke“. Fünfzig Jahre früher waren die Holländer so zu ihren *Keucken*-Stücken gekommen, Pieter Aertsen war nach Van Mander auf diesem Wege Meister in der Farben-

mischung geworden¹⁾. Auch der Bildnissmaler Michel de Mierevelt soll damit angefangen haben. Mit welchem Behagen man das Treiben der niedern Klassen beobachtete, zeigt die oft bis zum Läppischen und Unflätigen gehende Kleinmalerei der Schelmenromane. Ihr gleichzeitiges Aufkommen ist gewiss nicht zufällig. Im Geburtsjahr unseres Malers war das erste und beste Werk dieser Art erschienen, der Guzman de Alfarache des Sevillaners Mateo Aleman (wenn man von dem kleinen Vorspiel, dem Lazarillo de Tormes des Mendoza (1553) absieht). Ihm folgte 1605 die Picara Justina des Perez de Leon, der Marcos de Obregon des Vicente Espinel (1615) und viele andre. Wer die Erlebnisse des unsterblichsten aller Ritter in den *Ventas* der Mancha und unter den Hirten der Sierra morena hätte malen wollen, würde in diesen Bodegones ein Vorbild gefunden haben. Wer in dortigen Dörfern campirte, kann noch heute ihre Originale sehen und hier den unverfälschten Geschmack altspanischen Wesens geniessen, zu dem er, nach allen Qualen der Gegenwart, mit um so mehr Behagen in der Erinnerung zurückkehrt.

Die Cabinetmaler des siebzehnten Jahrhunderts in Niederland waren Virtuosen, die sich an ein reiches Publikum von lockern Sitten und sehr feinem Geschmack wandten; die Komik ihrer Bilder beruht zum Theil auf dem Kontrast des Gegenstandes mit der unendlichen, und doch so geistreich versteckten Kunst. In jenen spanischen Sittenbildern fällt zunächst nur die blanke nüchterne Wahrheit auf. Von Majolicaschüsseln mit Metallreflexen, Silbergeräth und Kunstschränken ist nichts darin zu spüren. Sie sind mehr den ältern niederländischen Sachen des Brueghel, des Beukelaer, jenes Aertsen verwandt, in welchen das Volksleben gröber und reizloser, aber unmittelbarer und bunter erscheint, als in der jüngeren Schule.

Der alte Herrera hatte diese *bodegoncillos* seinen Söhnen gelehrt. Der eine, *el Rubio*, zeichnete auch Figürchen in der Art Callot's; der später als Kirchenmaler berühmt gewordene Francisco machte sich sogar in Rom einen Namen mit seinen Fischstücken; er hiess dort der Fischhispanier (*lo Spagnuolo delle pesce*). Die Altgesinnten sahen sauer auf diese plebejische Kunst, und widerlegten die Maler der Fischmärkte bereits

¹⁾ Hij heeft hem begheven te maken *Keuckens*, met allerley goet en cost naet leven, so eygentlijk alle de verwen treffende, dat het natuerlijk geleeck te wesen: met welck veel te doen, hij wel den alder vasten Meester in zijn *verwe vermenghen oft temperen* is geweest, di men oyt heeft ghevonden. Het Schilder Boeck. f. 162 D.

durch das Citat des griechischen Pyreikos, genannt der Ryparograph. Denn auch die gelehrten Kunstliebhaber Spaniens wussten damals oft mehr Bescheid in den Annalen der griechischen Malerei, als zu Hause, wie Guevara's Schrift beweist. So dachte eigentlich auch Pacheco¹⁾, aber dann fiel ihm sein lieber Diego ein und er setzte besänftigend hinzu: „Sind denn diese *bodegones* für gar nichts zu achten? Nein, sie sind gewiss sehr zu achten, d. h. wenn sie gemalt sind wie Velazquez sie malte, der sich durch dieses Fach so hoch erhob, dass er Niemanden sonst neben sich Platz liess. Sie verdienen hohe Schätzung; denn mit diesen Elementen (*principios*) und mit den Bildnissen fand er die wahre Nachahmung der Natur und ermuthigte viele durch sein mächtiges Beispiel Nämlich die *Figuren* müssen tüchtig gezeichnet und gemalt sein, und ebenso lebendig erscheinen wie die todte Natur; dann bringen sie ihrem Künstler höchste Ehre.“

„Er hielt sich einen Bauernjungen als Lehrling (*aldeanillo aprendiz*), der ihm gegen Bezahlung als Modell diente, in verschiedenen Geberden und Posituren, in Weinen und Lachen, mit allen erdenklichen Schwierigkeiten. Nach dem zeichnete er viele Köpfe mit Kohle und weiss gehöht auf blaues Papier, und ähnliche nach vielen anderen Eingeborenen (*naturales*). Dadurch gewann er seine Sicherheit im Treffen“.

Das Hauptgemälde dieser Klasse, das zuerst berühmt und zu den Meisterwerken gerechnet wurde, war

Der Wasserträger von Sevilla.

(42" × 31 $\frac{1}{2}$ ".)

Er brachte diess Bild mit an den Hof, und bei der Einrichtung des neuen Lustschlosses Buen Retiro²⁾ wurde es zum Zimmerschmuck dort ausersehen. Später wanderte es in den

1) *Figuras ridiculas* nennt er sie, con sujetos varios y feos para provocar la risa. II, 125. „Die Kunst an und für sich, sagt Goethe, ist edel, deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja indem er es aufnimmt, ist es schon geädelt, und so sehen wir die grössten Künstler mit Kühnheit ihr Majestätsrecht ausüben.“

2) Otra de Vara de alto y ttes quarttas de ancho con un retrato de un *Aguador* de mano de Velazquez llamado el dho aguador *el corso de Sevilla* con marco dorado y negro tassada en diez doblones. Testamentaria de Carlos II. Buen Retiro 1700.

neuen Bourbonenpalast; hier sah es 1755 der Italiener Caimo im „Saal der Serenaten“, nebst vielen andern Werken des Meisters; es war damals das gefeiertste¹⁾. Auch Mengs erhob die künstlerische und biographische Bedeutung des Bildes²⁾. Man könne darin sehn, „wie sich Velazquez in seinen Anfängen der Nachahmung der Natur unterwarf, indem er alle Theile vollendete



Der Wasserträger von Sevilla.

¹⁾ Ma soprattutto vien celebrato il Quadro del Vecchio che porge da bere a un fanciullo, disegnato, e colorito finissimamente. Lettere di un vago italiano I, 152 f. Pittburgo.

²⁾ Il quadro dell' Acquajolo di Siviglia fa vedere quanto il pittore si assoggettò ne' suoi principj alla imitazione del naturale, col finire tutte le parti, e dar loro quella forza che gli pareva vedere in quella, considerando la differenza essenziale che è tra le parti illuminate e le ombre; cosicchè questa medesima imitazione del naturale lo fece dare un poco nel duro e nel secco. Mengs, lettera a d. A. Ponz. 51.

und ihnen diejenige Kraft gab, die er in ihnen zu sehen glaubte, durch die wesentlichen Unterschiede von Licht und Schatten*. Dieses Urtheil des „grössten Malers des Jahrhunderts“ erhöhte das Ansehen des Gemäldes, es wurde unter den schönen Stich von Blas Amettler gesetzt. Desshalb (oder weil die Hauptfigur sein Landsmann war) packte es Joseph Bonaparte, als er aus Madrid floh, mit zu den bourbonischen Kleinodien und dem Gethsemane des Correggio. Nach der Katastrophe von Vitoria schenkte beide Ferdinand VII dem Herzog von Wellington; sie befinden sich in Apsley-house.

Die Figur des „Corse“ war gewiss in Sevilla sehr bekannt, und der junge Mann, der seine Brauchbarkeit als Modell bald heraus hatte, mochte ihm manchen Maravedi zugewendet haben, um ihn für seine Absichten geschmeidig zu machen.

Seit der „Asistente“ D. Francisco Zapata, Graf Barajas im Jahre 1574 aus dem ungesunden Sumpf Laguna die „Alameda des Herkules“ geschaffen hatte mit ihren Brunnen und Alleen, hatten sich die grossen Nachtpromenaden zu Wagen und zu Fuss hierhergezogen; bei Festen spielte da eine Kapelle von Bläsern und Hoboisten¹⁾. Die Besprengung des Lustortes im Sommer wurde dem Corps der *Aguadores* übertragen, unter denen ein eigener Alguazil Friede und Ordnung hielt. Die Leute waren meist Franzosen, welche der amerikanische Verkehr dorthin zog, unsrer war ein Corse. Für ihre Dienste erhielten sie die Erlaubniss das Wasser das ganze Jahr über in die Wohnungen zu bringen. Es geschah in grossen Steinkrügen auf Eseln. Das vortreffliche Wasser kam in Röhren aus dem „Brunnen des Erzbischofs“, so genannt von dem Garten an der alten Strasse nach Cordoba, eine viertel Meile vor der Stadt, der dem Prälaten Don Remondo gehört hatte²⁾.

Zum vollen Eindruck des Bildes gehört die associative — patriarchalisch-orientalische — Köstlichkeit des reinen Quellwassers im wasserarmen Andalusien mit seinem afrikanischen Sommer. Unser Corse, ein fünfziger, steht vor einem Tischchen, und legt die breite Hand an den Bauch seines grossen Wasserkrugs. Der Korkstöpsel hängt an einer Schnur. Mit der Rechten hält er

¹⁾ Ein treues und hübsches Bild des Treibens bei Tage giebt ein Gemälde der Alameda bei dem Earl of Clarendon, das aus der Zeit, aber nicht von der Hand des Velazquez ist.

²⁾ Zúñiga, Anales IV, 65. M^{me}. d'Aulnoy, Relation du voyage d'Espagne. A la Haye 1692. II, 76.

das schöne gefüllte Kelchglas am Fuss, das ein feiner blonder Knabe, seitwärts über den Tisch vorgebeugt (ein Lieblingsmotiv) am Hals fasst. Zwischen beiden taucht im Schatten ein gleichaltriger aber schwarzhaariger Trinker auf, das Gesicht halb in einer Irdenkanne begraben.

Dieser Wassermann ist ein starker, soldatisch aussehender Kerl, mit hochgewölbter Brust, von strammer Haltung, was durch die Profilansicht recht zur Geltung kommt. Der grobe braune Kittel fällt faltenlos, fast kegelförmig; die weiten Aermel hat er abgestreift, und der Hemdsärmel beweist, dass er auf saubres Leinen hält¹⁾. Das lederfarbene Gesicht hat trotz des an Wange und Hals gesammelten Fetts etwas hartes, starres; starke Stirn mit zwei Lagen Höcker, kleines tief liegendes, schmalgespaltenes Auge, eine fast gerade, breitrückige, spitze Nase, eingezogener Mund und keilförmiger Bart um den Mund — das ist das Profil.

Man denkt bei dieser Gestalt an Steinbilder in der Spitzbogenische einer Familienkapelle; wie gut trüge diese Brust den Stalpanzer, fasste diese mächtige Hand Schwert — oder Geißel. Die Ebenbilder jener Steinschläfer findet man ja selten bei ihren heutigen Namenserbten, zuweilen aber unter den Nachkommen ihrer ehemaligen Leibeigenen.

Mit diesem starren, bronzenen, durch das von links einfallende Licht scharf beleuchteten Profil kontrastirt die elastische Figur, das edle doch noch weiche Gesicht des hübschen Knaben, mit seinem Streiflicht und Reflexlicht und der Grazie der verkürzten Seitenneigung.

Diess erste durchaus originelle Werk ist noch ganz nach dem System der Herausführung der Figuren aus dunkler Tiefe ans Licht gearbeitet. Scenerie ist nicht vorhanden, der Grund finster. Das Ganze macht den Eindruck eines *tenebroso*, aber Schatten und dämmerhafte Partien sind etwas stumpf geworden infolge der in dieser ersten Zeit noch verwandten Okergrundirung. Alles trauert unter einem dicken Firniss. Im Licht ist die Behandlung rein und stark pastos: die Züge des vollen Pinsels im Gesicht des Corsen sind plastisch, wie bei Spagnoletto. Diess wettergebräunte Gesicht ist in einem Lederton, ohne alle Farben-

¹⁾ Die Beschreibung Palomino's (Museo III, 322) ist ganz phantasirt: zerissener Kittel, durch den man Brust und Bauch sieht: con las costas, y callos duros y fuertes. So zerlumpt erscheint der Aguador in Manuel de la Cruz' Costümbildern, hier trägt er den Krug auf dem Kopf.

nüancen. Die breite, sichere, mit möglichst wenigen Zügen modellirende Malführung ist bereits vollkommen da.

Obwol das Detail so sparsam ist und durch Farblosigkeit und Wertlosigkeit des Materials wenig anzieht, so wird es doch gefallen durch die absolute Wahrheit in Form, Textur und Ton. Z. B. des Kittels, der wol ein halbes Leben lang Sonne und Regen mitgemacht hat, des Holztisches, des gelben Krugs mit den Kreislinien von der Drehscheibe her und den weichen Dallen, vielleicht zur Befestigung irgend eines Rings; des spiegelnden Crystallglases. Nichts ist malerisch müssig: die mächtige Rundung des Krugs dient als Abschieber; der Kelch, der Hemdärmel als Lichtsammler und Lichtreflectoren vor den dunklen Flächen.

Wie hoch solche *Bambochadas*, selbst wenn sie wenig mehr als Studien waren, geschätzt wurden — als Reliquien des grossen Meisters, geht aus den ausführlichen Beschreibungen hervor, deren sie Palomino werth gehalten hat (Museo pictorico III, 322).

„Zwei Arme, die an einem dürftigen Tischchen speisen, darauf verschiedene Irdengefässe, Orangen, Brod u. a., alles mit merkwürdiger Sorgfalt beobachtet.“ Dies ist vielleicht das andere Bild in Apsley-house; es scheint eine Studie in verkürzten Gesichtern. In einer kahlen, schwarzen Spelunke sitzt ein junger Mensch, in verlorenem Profil, eine braune Schale, die vielleicht einen Rest Chokolade enthält, an den Mund setzend; sein Gefährte, den Kopf auf dem Arm, scheint über dem Tisch eingnickt. Es ist eine Küchensiesta nach beendigter Mahlzeit und Reinigung des Geschirrs. Ein Krug mit Apfelsine darauf, ein umgestülpter Mörser, ein Teller, drei Untertassen über einer umgestürzten Schale, grüne Glasflasche mit Strohmantel. Die völlig reizlose Scene ist in einem erdig dintigen Ton breit und bestimmt hingesezt¹⁾.

„Ein schlechtgekleideter Junge, der Geld zählt und mit den Fingern rechnet, dahinter ein Hund, verschiedene Fische auf dem Tische beschnüffelnd; dabei ein römischer Kohlkopf (*lechuga*) und ein umgestürzter Kessel; links ein Bazar mit zwei Tischen, darauf Häringe, Brod auf einem weissen Tuch; auf dem andern zwei weisse Teller und ein grünglasirter Oelkrug.“ Dieses Stück muss

¹⁾ Das Inventar von 1772 erwähnt im Retrete del Rey neben einem Teniers: Una pintura que significa una mesa, con su Bagilla y un canturo; y dos medias figuras sentadas á ella; de vara y tercia de largo, y vara escasa de cayda; original de Velazquez. Ponz Viage VI, 35. Obiges Bild nach Curtis 30" × 50".

etwas gutes gewesen sein, denn es war bezeichnet, aber damals schon sehr mitgenommen.

Im dritten sah man einen bedeckten siedenden Topf über dem Kohlenbecken, nebst viel Küchengeräth, dabei stand der Küchenjunge mit einem Krug in der Hand und einer Weiberhaube (*escofieta*) auf dem Kopf, „eine sehr lächerliche Figur“.

In der Sammlung des Violinisten Mauro Dalay, den Elisabeth Farnese nach Spanien mitgebracht hatte, von wo er 1731 nach Parma zurückkehrte, war ein Stück mit zwei Facchinen an einem Tisch, es kostete damals 30 Dublonen¹⁾. Marie Louise schenkte Goya den „Jungen Suppe essend“; dies Bild wurde mit der Sammlung des Stechers V. Peleuquer 1867 im Hôtel Drouot für 2930 Francs verkauft.

Die Alte mit dem Eierkuchen.

(39" × 46")

Ein dem Aguador ebenbürtiges, eigentliches Küchenstück ist neuerdings zum Vorschein gekommen, und aus der Sammlung J. C. Robinson's in die von Mr. Francis Cook zu Richmond übergegangen: die alte Frau bei der Bereitung des Eierkuchens (*torquilla*). Vielleicht ist diess das dritte von Palomino erwähnte Bild, wenn man ihm eine Ungenauigkeit in der Beschreibung nachsehen will. Die Hand des Meisters ist nach der völligen Uebereinstimmung mit dem „Wassermann“ unzweifelhaft.

Das Gemälde giebt uns einen deutlichen Einblick in des jungen Mannes Gesinnung, Verfahren und Können. Wol noch nie bis dahin hatte ein Spanier sich zu einem so anspruchlosen Gegenstand herabgelassen. Die enge, rauchgeschwärzte Küche, das bescheidenste Geräth einer andalusischen Bauernwirthschaft, die wenigen Gaben der Natur, deren der mässige Südländer bedarf, eine steinalte Bäuerin und ein hässlicher Küchenjunge. Diese *bodega* sieht mehr der magern als der fetten Küche des alten Peter Brueghel ähnlich.

Die Hauptfigur, die Frau, steht, im Profil, vor dem rothen Topf über dem Feuer, in dem zwei Eier brozeln, ein drittes hält sie in der Linken, und in der Rechten den Rührlöffel. Sie blickt hochend, mit offenem Mund, auf den Knaben, der wahrscheinlich über seinen Einkauf berichtet. Diese Gestalt wird dem Gast spanischer Posaden nicht fremd sein. Es ist eine jener in der Arbeit

¹⁾ Campori, Cataloghi 623.

alt gewordenen, rastlosen, immer grollenden und klagenden Frauen, die aber, im Grunde vom besten Temperament, fast mütterlich des Fremden sich annehmen, sein unverständliches Spanisch laut verhöhnen und sein Nomadenleben bejammern. Eingesunkene Augen mit abgehetztem Blick, unter der freien Stirn kurze krumme Nase, lange Oberlippe, die Farbe noch brauner durch die weisse *toca*. Der Knabe hat einen afrikanischen Typus: kurze unten vordringende Stirn, starke Backenknochen, gepletschte Nase, aufgeworfenen Mund, zurückweichendes Kinn, alles durch Oberlicht nicht vortheilhafter. Aber es ist ein ordentlicher, reinlicher Bursch, die Haare über die Stirn gekämmt und grad abgeschnitten; die kupfrigen Hände gut geformt.

Ganz ebenso wichtig wie das Personal war dem Maler das Inventar seiner Küche, in nüchternem weissem Tageslicht sich präsentirend. Der blanke Messingmörser mit dem Stösser auf dem Küchentisch, das gelbglänzende Kupfergeschirr, ein Teller mit Zwiebeln, spanischem Pfeffer und Messer, der rothe Wein, die braune Oelkanne mit dem grünen Glasurmantel, der weissglasierte Topf mit den blauen Blumen, die Waage und das Strohkörbchen an der Wand, die Melone u. s. w. — das Alles ist mit dem Ernst eines Stillebenmalers wiedergegeben. Die Behandlung ist bei aller prosaisch fleissigen Accuratesse keineswegs kleinlich; ein sicherer, voller Pinsel setzt Contour und Fläche in wenigen Strichen hin. Nichts hat der Maler hinzugethan. Da ist keine präparirte Beleuchtung (das Feuer hätte die schönste Gelegenheit geboten), nichts vom Haut-goût raffinirter Gemeinheit und Unsauberkeit, nichts von geschäftsmässigen Modellen oder malerischen Atelier- und Costümfiguren, nichts von Herablassung: bloss Ehrlichkeit. Es ist ein Stückchen Wirklichkeit, das aber einen Kreis von Eindrücken, Erinnerungen an Land und Leute ausstrahlt.

In derselben Galerie wird noch ein anderes Stück, der Bettler mit der Weltkugel, dem Meister beigelegt — diesmal irrig. Ein alter Saufbruder setzt, uns anlachend, seinen vierhenkligen Weinkrug auf eine grosse Kugel, als Emblem seiner Hafisphilosophie. Die Kugel spiegelt eine Scene in der Art Teniers; eine hübsche Landschaft mit hohem Himmel, Ferne und Wald, vorn ein strohgedecktes Wirthshaus und eine Zehergesellschaft am Tisch davor. Dieses Gemälde zeigt in allen Stücken wie Velazquez nicht gemalt hat. Die mit leichtem, dünnem, kurzem Strich auf trübem braunem Grund schwach deckende

Art weist auf die niederländische Verfallzeit, zu der auch das Costüm der seitwärts stehenden Cavaliere passt.

Zufälliger Weise kann man vergleichen, wie Spanier ein solches Sujet behandelten. In der Galerie zu Rouen befindet sich ein Gemälde, das dort dem Meister zugeschrieben wird (N. 351), über das sich aber die Kritik, sonst so freigebig mit Apokryphen, wohl am unrechten Platz skeptisch geäußert hat¹⁾. Freilich ist gerade das Gesicht arg verschmiert, augenscheinlich um einen Riss zuzudecken, der durch die Wange geht; wahrscheinlich hatte ein muntre Jüngling auf die etwas provocirende Grimasse des Mannes in seiner Weise reagirt.

Ein hagerer Mann von stark spanischem Typus, Kniestück, nach rechts stehend, aber das Gesicht mit höhnischem Lachen uns zugewandt, den linken Arm keck in der Seite. Auf dem Tisch vor ihm steht ein Erdglobus, ruhend in einem auf vier Pföstchen stehenden Ring. Daneben zwei Bücher. Auf diese Kugel deutet die linke Hand nachlässig von oben herab, mit lothrecht ausgestrecktem Zeigefinger, einem äusserst sprechenden Gestus, der sogar einen schmutzigen spanischen Ausdruck der Verachtung bezeichnet. Es ist also ein Cyniker, dessen Philosophie übrigens sein gewählter Anzug nebst Frisur Lügen straft. Wenn man annähme, dass er die nationale Geringschätzung der Geographie ausdrücken wolle, würde man ihn sogar undankbar nennen müssen, denn das Gold seines Gönners, mit dem er diese schäbige Eleganz bestreitet, war doch wol über das grosse Wasser nach Sevilla gekommen.

Der Kopf passt zu der Geberde. Kleine stechende schwarze Augen, unter buschigen Brauen, schmale zurückliegende Stirn, stark ausladende Römernase, kräftiger Mund, aus dem zwei Reihen Zähne hervorblinken, sorgfältig nach damaligem Schnitt gekräuselt schwarzes Haar und dicker aufwärts gedrehter Schnurrbart. Es ist der hagere Kopf eines Münchhausen. Er trägt einen breiten fallenden Spitzenkragen, und auf dem rechten Arm ruht der gelbe, mit besonderer Sorgfalt gelegte und modellirte Mantel. Dieser sowie die dünne Paste, die nachgedunkelten Schatten und die erhaltenen Fleischtheile (die Hand), vor allem das Aplomb und die Contour, Stellung und Plastik stimmen mit dem Aguador.

¹⁾ Der Graf Cl. de Ris hat es nach „aufmerksamer Prüfung“ nicht authentisch gefunden. Les musées de province 1852. I, 124. Auch Curtis ist es entgangen. Im Catalog: Portrait d'un homme dissertant sur la mappemonde.

Ansprechend und wahrscheinlich echt ist ein bloss theilweis ausgeführtes Bild¹⁾. Ein liebliches Kind von etwa drei Jahren, in gestreiftem Kleidchen, vielleicht sein eigenes Töchterchen, sitzt hinter einem Tisch vor einer Silberschüssel mit Trauben, von denen es eine an den Mund hält. In die Ferne blickend, scheint es die Qualität zu kosten, der kleine Schlecker. Links, hinter ihm, sieht ein Mann herüber, wieder in seitlicher, etwas verkürzender Neigung des Gesichts; mit dem Blick des treuen Hüters. Sein Kopf ist fast fertig ausgearbeitet; grau, weiss, roth ineinander, es ist jener Typus mit starken Brauen und eingedrückter Nase. Der Kopf des Kindes ist auf dem braunen Grund leicht skizzirt, mit breiten halbdeckenden weissen Strichen und genährten dunkeln, fast wie ein Sepiastück; neben etwas grün sind die warmen Fleischtöne nur durch eine Spur Roth in Lippen und Nase vertreten; über die blonden Locken geht das Band des Mützens. Die eine Hand ist nur in breiter brauner Contour vorhanden, die andere scheint ein Spielzeug zu halten; das Tisch-tuch ist nur zur Hälfte durch einen weissen waagerechten Strich angedeutet.

Aehnlich behandelt ist der Studienkopf einer *Blinden* in der Gallerie Raczynski (N. 17), ein Geschenk des D. Francisco de Asis. Die festgeschlossenen kleinen Augen scheinen die einer Blindgeborenen. Ein auf die Brust gesenkter, edelgeformter Kopf von dunkelbraunen, schräg über die Stirn gehenden dichten Locken umwallt, hohe Stirn, grade Nase, schmale Oberlippe. Diese Studie ist mit mehr Farbentönen als die bisherigen Stücke trefflich modellirt. Einen ähnlichen Kopf glaubt man in der Staffage der Ansicht von Zaragoza, links, zu erkennen. (17" × 12".)

Apokryphen.

Da solche Sachen dafür galten, dass mit ihnen die „höchste Ehre“ zu verdienen war, auch einige zweihundert Jahre lang königliche Gemächer geziert haben, so kann man sich denken, wie lebhaft seiner Zeit das Angebot gewesen ist, und wieviele solcher Schöpfungen längst vergessener Dunkelmänner neuerdings als Velazquez auf den Markt gebracht worden sind. Jede spanische Leinwand, auf der Küchengeschirr oder ein grinsender Junge vorkam, hiess ein Bodegon von Velazquez.

¹⁾ Es kam aus der Auktion des Earl of Clare für £ 34 13 s. an J. C. Robinson und durch ihn an Mr. Salting (29" × 23").

Die verschiedensten Sorten schlechter und mittlerer Malerei sind hier vertreten. Der Katalog Curtis zählt deren etwa siebzig auf (acht aus der Galerie Aguado). Schwerlich ein Dutzend von ihnen mögen mit dem Meister zusammenhängen. Aus den beschriebenen echten kann man hinreichende Gründe für ihre Verdammniss gewinnen.

Ausser der schlichten, vollkommenen Wahrheit (die aber oft gar zu gütig bescheinigt wird, sobald nur der Gegenstand recht platt ist), erreicht mit den einfachsten Mitteln, gehören zu den Kennzeichen der Echtheit die breite und für die Jugend des Malers merkwürdig feste Hand in äusserer und innerer Zeichnung, die Nüchternheit der Farbe, die Sparsamkeit des Impasto und die sehr durchstudirten Gewandmotive. Aber bei aller Niedrigkeit der Sphäre ein sehr bestimmter Geschmack — in dem Kreis der Modelle, in dem recht haushälterischen Inventar der „totden Natur“, in der Geringschätzung wolfeiler Effekte, endlich in dem Bedürfniss, diese anspruchlosen Studien durch gewisse Motive der Anordnung, Verkürzung und des Helldunkels auf den Rang eines Kunstwerks zu erheben. Nichts Rohes, Improvisirtes ist je von seiner Hand gekommen. —

Wer die echten Bodegones aufmerksam betrachtet hat, wird viele Gemälde schon nach der blossen Beschreibung der Malweise, manche sogar nach der des Gegenstandes getrost dem Meister absprechen können. Ueber die folgenden urtheile ich indess nach eigener Anschauung. Der Leser kann diese *einmalige* Probe einer Kritik der Pseudovelazquez überschlagen.

In solchen Apokryphen verfolgt uns natürlich jener lachende Bauernbursche. Der Junge mit der Orangenblüte im Belvedere zu Wien (Nr. 623) hat seine Taufe wol nur dieser Notiz zu verdanken; Ton des Fleisches, Farbauftrag und Stil sind dem Meister ganz fremd. Diess Bild scheint die ausgeführte Improvisation eines Malers, der bloss das groteske Grinsen eines schwachsinnigen Knaben naturgetreu auffangen wollte, was ihm auch unübertrefflich gelungen ist. Diese leere Grimasse drückt die plötzliche, berausende Wirkung des starken süssen Blütenduftes auf ein schwaches Gehirn aus. Dabei presst er die Hand ans Zwerchfell, zeigt die Wunderblume triumphirend, und reisst — mit einem Ah! den Mund auf, wobei zwei Reihen ungleicher Zähne — mit Speichelfaden — zum Vorschein kommen. Das Bild passte in einen psychiatrischen Bilderatlas. Sollte es eine Studie Caravaggio's sein, von dem eine solche Figur im Besitz des Grafen Tassis erwähnt wird?¹⁾

¹⁾ E 'l conte di Villa Mediana hebbe la mezza figura di Davide, el' ritratto di un giouine con un fior di melarancio in mano. Bellori, Vite etc. p. 214.

Da es einmal Velazquez hiess, hat man natürlich hineingeschn: „eine gesunde, robuste Farbe, den Glanz und das Leben des Fleisches, wenn auch die Modellirung, sehr durchwühlt, sehr geschrieben, oft in Trockenheit verfallend, so sehr gehe er auf Präcision und peinliche Richtigkeit aus“¹⁾.

Auch in Paris, im Besitz eines Forschers spanischer Malerei befindet sich der lachende Rüpel, nur hat Gesicht und Technik mit der des Wiener Blumenfreunds gar keine Aehnlichkeit. Jener stammt aus der Sammlung Pedro Ximenez de Haro in Madrid. Das schmale, widrige Fuchsgesicht eines Hanswurstes, das eine Auge spöttisch gekniffen, die Hand vorwärts zeigend: schon von weitem verräth sich diess flau gezeichnete und liederlich gemalte Bild mit seinen stumpf-rothbraunen Flächen als ein Machwerk der Verfallzeit. In solchen skizzenhaften Bildern, wo auf fuchsigem Grund Fleisch und Draperie wie verschlissene Lumpen hängen, und kein Strich des Borstenpinsels Verständniss der Formen entdecken lässt, glauben Viele den flotten Vortrag des Meisters zu erkennen.

Das grosse Küchenstück im Museum zu Valladolid (140. 1, 50 × 2, 10, von Laurent photographirt) ist eine geschmacklose, diesmal mit dickem trübem Farbenteig gemalte Aufhäufung von Früchten, Gemüsen, Vögeln, Fischen, zu der Koch und Köchin noch weitere Massen herbeischaffen. Das hübsche Mädchen wendet sich freundlich dem jungen Koch zu; die Hände sind jedoch abscheulich. Auch hier erblickte man, durch die Brille des Namens, „die richtige Farbe, den wahren Ton absolut und beziehungsweise“, bekennt indess, „dass die Gleichwerthigkeit jedes Theils und jedes Stücks, ohne *sous-entendu* und Opfer, die unterschiedslose Vergeudung der Werthe, Kraftgrade und Accente, zu einer trocknen, scharfen, fast abstossenden Malerei verleitet habe, ohne Relief, Umhüllung und Pläne“. Kann man mit mehr kennermässigem Wortschwall das Wort *croûte* umschreiben? schlagender die Unklugheit, dieses Stück dem Maler zuzuthemen, ausdrücken?

Mit einem grossen Bauernstück, das auf der Manchester-Ausstellung erschien, sind noch ganz andere Kritiker als die angeführten dem Meister zu nahe getreten²⁾. Eine an der Erde sitzende Frau hält ihr Kind auf dem Schooss, das mit einer Traube spielt, daneben, auf dem Rücken ausgestreckt, ein alter bärtiger Bauer, der es anlacht, und ein junger,

¹⁾ Paul Lefort, Gazette des B.-A. 1880. 421. Ebenso wenig ist der lachende Knabe in der Ermitage (423) echt.

²⁾ W. Bürger, Trésors d'art en Angleterre 123. In der Galerie des Earl of Listowel.

der nach der Traube greift. Diess in der Erfindung ansprechende Bild (*joviale et réjouissante peinture*) ist, abgesehen von dem ganz fremdartigen Aussehen, doch zu unbeholfen in Bewegung und Gruppierung, zu trocken, und zu schwer in den Schatten. W. Bürger wurde wie viele bestochen durch seine Schwachheit für muntere Mache (*vive pratique*), obwol ihm der grobe (*grossière*) Strich und Ton, so verschieden von der späteren Feinheit (*délicatesse*) des Malers nicht entging.

Besser war ein Musikantenstück in der Galerie Salamanca, nach dem Katalog aus der Galerie „Don Celestino's“. Eine Gruppe blinder Geigen- und Gitarrespieler, gelbe, schlechtgenährte Landstreicher, in der Mitte der Barde, links der herauslachende Knabe mit dem Instrument unterm Arm. Die Breite, Sicherheit und Schlichtheit des Vortrags, die gute Gruppierung, die dünne unscheinbare Farbe, die Streiflichter über den Gesichtern, liessen die Benennung weniger sinnlos erscheinen; dennoch erreichte das Bild im Jahre 1875 nur 1600 Francs, während das folgende 4980 erzielte.

Diese Schmauserei (*comilona*) von drei Personen, mit aufgehängten Würsten, Rippenstücken, Speckseiten, stammte aus der Galerie des D. Sebastian Martinez in Cadiz, wo sie Ponz nebst zwei anderen sah¹⁾. Das zweite war ein *Pescaderia* (Fischstück) mit drei Halbfiguren, das dritte eine Mahlzeit von vier Personen, mit Wildpret, Vögeln u. s. w., angeblich mit denselben Gesichtern wie die *Borrachos*. Jenes erste war ein roh componirtes, derb geschmiertes, unappetitliches Bild, nicht anziehender durch widerwärtige Halunkengesichter. Vielleicht hatte sie alle drei ein reicher Metzgermeister nach seinen Ideen bestellt. Ein Feuilletonist fordert uns auf zu bewundern „die grobe Wirklichkeit in tastbarem Zustand auf die Leinwand geklebt, wie man ein Relief an die Wand klebt; diese rohe und kraftvolle Trivialität, geknetet wie mit dem Bossirbein; einen Borstenpinsel, der im schmierigen Bart wühlt, das offene Maul aufstutzt, den Augenschlitz fältelt und alle Runzeln eines dicken gebräunten Leders beschreibt, endlich als Baucis die unheimlich hässliche Wirthin eines Kehlabschneiders“ u. s. w.²⁾.

Solche Beschreibungen, in deren schon durch das blosse Ohr den *nervus vagus* anreizenden Eigenschaften der Kritiker lauter Merkmale der Unehtheit und zugleich eine Satire auf sich selbst niedergeschrieben hat, muthen dem kaufenden Publikum zu, Erzeugnisse eines angeblich unerreichten Meisters anzustaunen, von denen sich die Letzten unter den Tausenden, die jährlich im Salon Aufnahme finden, sagen

¹⁾ A. Ponz, *Viage de España* XVIII, 21.

²⁾ Paul de St. Victor. Auch von P. Lefort citirt.

dürfen, dass sie bei gutem Willen allenfalls ebenso scheusslich malen könnten. Heiter ist es, wie das in den Ateliers aufgefangene, für Cabinetstücke des Pinsels gemünzte Malerjargon mit Kennermiene auf Strass übertragen wird, den anzusehen der Taxator selbst keine Geduld gehabt hätte, wenn er nicht zufällig durch eine berühmte Galerie hindurchgegangen wäre, und der Name, Dank einem schneidigen Kunsthändler, daran hängen geblieben wäre.

Zwei Gemälde im Museum zu Palermo (Nr. 4. 79) gehören zu den *Ignoti*, die wie gemacht scheinen, entdeckungssüchtige Forscher in eine täuschende Aufwallung zu versetzen. Es sind Hirtenstücke, mit novellistischen Bestandtheilen, und für Süditaliener sehr gründlich ausstudirten und ausgeführten Ziegen, Schaafen, Pferden und Hunden, in einer Manier, die dem Rosa di Tivoli nahesteht. Die Malweise hat aber viel Aehnlichkeit mit den Naturalisten, und bei einer Gruppe muss Jedem das Paar rechts im „Bacchus“ in den Sinn kommen. Sie sind auch von mehreren dem Meister zugeschrieben worden, bei genauerer Prüfung aber findet man doch nichts von seiner besonderen Art. Es sind wahrscheinlich Arbeiten eines sicilischen Bukolikers, von dem dort noch andere Gemälde vorkommen, wo die Thiere von derselben Hand, die Figuren aber viel geringer sind: Orpheus (1017 „Giuseppe Salerno“) und ein Hirtenstück (353, „französische Schule“). Da nun von jenen beiden Pendants das eine holländisch, das andere spanisch heisst, so haben wir hier vier Bilder derselben Hand unter vier Nationalschulen vertheilt!

Einige gut gemalte Volksfiguren eines Unbekannten, die jenen echten in der Auffassung nahe stehen, begegnen in englischen Sammlungen. Sie sind in einem kupfrigen, mattschimmernden Ton gemalt. Die Köchin ein Weinglas spülend, bei dem Herzog von Bedford; ein Schäfer, eine Bauerndirne, bei der Gräfin Yarborough; der schlafende Knabe, bei Edward A. Leatham, Esq. Der von L. Gruner 1826 gestochene Schäfer ist Velazquez ganz fremd. (Curtis 81, o. l. q. 78. 81, a.)

Unter den zahlreichen Stücken, deren Urheber wol nie entdeckt werden dürften, finden sich doch auch einige von einem kenntlichen Meister, der diesen Kreisen seine Anregung verdankte, obwol sein Wirkungskreis Cordova wurde. Antonio del Castillo y Saavedra (geb. 1603), der 1626 nach Sevilla kam, lernte hier den Bodegoneschmack kennen; er warf sich besonders auf die Bauern- und Hirtenstücke. Nach ihrer Zahl scheinen diese seine *Cabañas* sehr beliebt gewesen zu sein. „Er begab sich aufs Land und zeichnete Hütten, Ochsen, Wagen und alle Werkzeuge des Ackerbaues, mit allen Zufälligkeiten und Einfällen der Natur; diese malte er dann mit grosser Wahrheit“. Wie die Bassanos übertrug er diese Art auf biblisch-legendarische Scenen, die er im Stil

des historischen Genre behandelte und mit reicher landschaftlicher Scenerie ausstattete. Die Verleugnung Petri im Museum zu Cordoba ist eine echte Quartierscene in der Art des A. le Duck. Seine reichste und besterhaltene Folge ist die Geschichte Josephs in sechs Bildern, im Museum zu Madrid (2068—73), dort von Jemanden, dem solche Bilder des hervorragendsten Meisters der Schule von Cordoba ganz unbekannt waren, Pedro de Moya genannt, obwol sie mit diesem seltenen granadinischen Maler die denkbar grösste Unähnlichkeit haben. In der Erfindung und Composition, nicht in der Farbe, erinnern sie an die Vorgänger Rembrandts. In Sevilla sah ich die Zeichnung eines trefflichen Bildes, die Jünger zu Emaus, Halbfiguren, das früher für Velazquez galt und unter diesem Namen ins Ausland verkauft wurde; es stellte sich aber heraus, dass es von Antonio del Castillo war.

Kirchenbilder.

Die Annalen von Sevilla im Anfang des Jahrhunderts liefern ^{redende} Beiträge zur Erklärung des Verfalls Spaniens. Da ^{scheint} es, dass die Stadt, wenn es in diesem Zuge fortging, in ^{einem} Jahrhundert in eine Thebais verwandelt sein müsse. Unter dem schwachköpfigen Philipp III (*el tercero santo*) und seinem Lerma erhoben sich die Klöster in Zahl und Umfang, wie nie vor- und nachher; den in der Welt lebenden Christen wurden ihre Städte zu eng. In die ersten zwölf Jahre des Jahrhunderts (1600—11) fallen nicht weniger als neun Klostergründungen¹⁾. Sie erfolgten in der Regel nach langem und hartnäckigem Widerstand der Stadt wie des Erzbischofs und Kapitels, welches stets „Berge von Schwierigkeiten“ machte. Aber gegen Mönchszähigkeit und das Geld gottseliger Witwen giebt es keine Rettung.

Die Maler freilich konnten sich diese Zustände gefallen lassen. Auch der junge Diego begann seine Meisterjahre als Kirchenmaler, und sogleich mit ehrenvollen Aufträgen. Seine ersten Gemälde entstanden wol unter den Auspicien Pacheco's, der sie gewiss als Eröffnung einer Laufbahn ansah, welche die glorreiche eines Luis de Vargas erneuern werde. Der junge Mann selbst kann sich damals seine Zukunft nicht anders vorgestellt haben. Des frommen Herrn gute Verbindungen bahnten ihm sofort den Weg in eines der angesehensten Klöster. Diese

¹⁾ Zúñiga, Anales de Sevilla. Tom. IV. Madrid 1796.

Erstlinge bezogen sich auf einen Kultus, der in Sevilla so eben einen ausserordentlichen Aufschwung genommen hatte.

Am achten September 1613, dem Tage von Mariä Geburt, hatte ein Predigermönch die Meinung seines Ordens von der Empfängniss Mariä vertheidigt, und durch das Aergerniss das er gegeben eine Volksbewegung aufgeregt, welche die Geistlichkeit mit Eifer in die Hand nahm. Der Erzbischof de Castro ordnete eine Procession an als Zeugniß für die unbefleckte Empfängniss; alle Pfarrkirchen, Klöster, Bruderschaften, selbst die Mulatten und Neger veranstalteten wochenlange Feste. Eine Gesandtschaft an den König wurde beschlossen, die Befürwortung der Definition des Dogmas beim päpstlichen Stuhl zu erbitten. Die Boten waren der Kanonikus D. Mateo Vazquez de Leca und Bernardo de Toro. Dieser hatte den von Miguel Cid gedichteten Vers (*cuarteta*) auf Noten gesetzt; täglich wurde er von Gross und Klein auf den Gassen gesungen¹⁾. Die beiden Herren erreichten wirklich ein Breve Paul V. (21. August 1617), welches wenigstens den öffentlichen Vortrag der weniger frommen Meinung untersagte.

Um diese Zeit nun war es, wo auch unser Maler, nach dem Vorbild seines Lehrers, den Tribut seines Pinsels der Allerreinsten darzubringen beschloss. Die beschuhten Carmeliter (*Carmen calzado*) bewohnten eines der stattlichsten Gotteshäuser der Stadt. Es ist im Unabhängigkeitskrieg verwüstet und geplündert worden, und heute Kaserne. Von dem grossen Kreuzgang mit Fussboden von Genueser Marmorplatten und reichen Thonfliesen (*alicatados*) führte eine breite Marmortreppe hinauf in den Kapitelsaal. Für diesen waren zwei zusammengehörige Gemälde bestimmt: Johannes der Evangelist auf Patmos, dem die Gestalt des Weibes auf dem Halbmond, verfolgt vom Drachen erscheint; und diese Gestalt selbst, welche als Bild jenes Mysteriums sanctionirt worden war. Beide Stücke (54" × 40"), die zuerst von Cean Bermudez erwähnt werden, wurden in den Tagen der Zerstörung von dem in dieser Beziehung hochverdienten Domherrn Lopez Cepero gerettet, und in der Folge (1809) dem englischen Gesandten Sir Bartle Frere überlassen, in dessen Familie sie sich noch befinden.

1) Todo el mundo en general
á voces, Reina escogida,
diga que sois concebida

sin pecado original. Sein Bildniß von Pacheco ist S. 68 erwähnt.

Diess war nun ein Gegenstand, der nur im Anschluss an die Ueberlieferung dargestellt werden konnte; sonst hätte auch ein vorzügliches Kunstwerk mehr Anstoss als Beifall erwarten dürfen. Für poetische Erfindung war kein Platz, für malerische war die Zeit noch nicht gekommen. Ein Anfänger also, der seine Studien an Köchen und Strassenfiguren gemacht, und dem ein Censor wie sein Schwiegervater zur Seite stand, musste sich hier in keiner geringen Verlegenheit befinden. Der Gegenstand war überdies schon von den ersten Malern in angesehenen Bildern behandelt worden.

Die „unbefleckte Empfängniss“ wurde damals nur noch symbolisch versinnlicht. Die historische Darstellung des Mittelalters, die Begegnung der Eltern an der goldenen Pforte, oder die vorhergegangenen Engelserscheinungen entsprachen nicht mehr der Empfindungsweise des Zeitalters. Man legte jene Vision der Apokalypse zu Grunde: eine in Wolken schwebende Gestalt, das Bild jungfräulicher Reinheit, über dessen theologische Bedeutung Sinnbilder Aufschluss gaben. In den spanischen Darstellungen ist der Blick gesenkt und ernst, lange blonde Haare fallen über die Schultern, die Hände gekreuzt auf der Brust oder erhoben und mit den Fingerspitzen sichberührend, um das Haupt Sonnenlicht, ein Kranz von zwölf Sternen. Die Symbole suchte man, zur Vermeidung des Hieroglyphischen, malerisch zu verschleiern, indem man sie in einer Landschaft vertheilte, die etwa den Eindruck eines englischen Parks macht.

Einen Punkt gab es jedoch, in dem der junge Meister wagte, sich auf eigene Füße zu stellen. Unter den Merkmalen, die Pacheco in seinem Kanon aufstellte (II, 189 f.) war auch eines, das nicht symbolisch war: „Ihre Leibesschönheit, sagte er, war ein Wunder“. Das ist leicht zu malen in Versen, schwer für die Augen, die ungläubiger sind als die Ohren. Das Mysterium fiel hiernach in die Kompetenz der Idealisten, und jene Romanisten hatten auch ein Ideal beabsichtigt, obwol man es ihnen kaum ansieht.

Diesen kümmerlichen Idealismus konnte Velazquez nicht mitmachen. Er wusste nur nach Modellen zu malen und hätte schwerlich begriffen, wie man die Natur korrigiren könne. Er wählte ein Mädchen aus dem Volke, ein Kind der Armuth wahrscheinlich, die allein sich dazu verstanden; ein ordentliches Kind, das dieses Geschäft wol auch als frommes Werk betrachtete.

Nur ein „süßes Kindergesicht“ kann man darin nicht finden ¹⁾. Es ist eine ganz unbedeutende, farblose Physiognomie: kurze Stirn, starke Backenknochen, zurückweichendes Kinn, der gesenkte Blick auf den Punkt gerichtet, den der Maler ihr geheissen zu fixiren. Nur ihre schwarzen Haare sind vorschriftsmässig ins röthlich blonde (*color do oro*) übertragen worden; *gegen* den Kanon ist die Farbe des Kleides, das nicht weiss, sondern ein schwaches violett ist: keine gute Zusammenstellung mit dem blauen Mantel. Er hatte eine *moza de venta* zur Himmelskönigin gemacht.

Solche Modelle armer Mädchen wählte auch der gleichaltrige und gleichgesinnte Francisco Zurbaran für seine heiligen Frauen, obwol etwas hübschere und von mehr Race. Es sind niedliche, etwas spitze Köpfchen mit schwarzen Augen, aus denen aber nur die Beschränktheit ihres Verstands- und Gemüthslebens spricht.

Dass eine so nüchterne und leere Gestalt, ohne Adel, Grösse, Schönheit und Leben in diesen Tagen der Hochfluth marianischer Devotion geschaffen wurde, verschuldete nicht bloss die Jugend des Malers oder sein Mangel an Beruf für religiöse Kunst. Fromme Schwärmerei allein vermag Bildwerken noch nicht einen Funken Leben einzuhauchen, und, wie die oben citirte *cuarteta* des Miguel Cid beweist, auch Versen nicht.

Der himmlische und landschaftliche Hintergrund ist jetzt ganz versunken und unscheinbar geworden infolge des Durchwachsens des Grundes.

Auch in dem zweiten Gemälde des *Sehers Johannes* schloss sich der Maler in der Erfindung eng an die Ueberlieferung. Johannes der Evangelist wurde von Alters her dargestellt beim Empfang dieser Vision, im Mittelalter als hochbetagter Greis (wie ihn noch Memlinc malte), im sechzehnten Jahrhundert als lockiger Jüngling. Die Insel Patmos gab den Vorwand zu einer reichen Waldlandschaft. So in dem durch mehrere Kupferstiche (z. B. Johann Sadelers) verbreiteten Gemälde des Martin de Vos, das auch von Italienern nachgestochen wurde. Wie in diesem Blatt, sitzt Johannes auch in unserer Leinwand rechts am Rand der Bildfläche. Die Linke im aufgeschlagenen Buch, doch den Zeigefinger aufhorchend erhoben, die Rechte mit der Feder

¹⁾ Mrs. Jameson, *Legends of the Madonna*, p. 49, beschreibt das Bild ausführlich. The solemnity and depth of expression in the sweet girlish face is very striking; the more so, that it is not a beautiful face etc. Pacheco schrieb 13 bis 14 Jahre vor.

schwebend gehalten. Haupt und Blick wendet er zurück und nach oben, wo in Wolken der siebenköpfige Drache erscheint, der in Verfolgung des sonnenbekleideten Weibes mit dem emporringelnden Schweif die Sterne vom Himmel fegt. Zur Linken der Adler.

Wie im Bilde des Weibes hat Velazquez auch hier zum Träger der Rolle ein Modell gewählt, dem die Eigenschaft des Ungewöhnlichen nicht abzusprechen ist. Es ist ein junger Mensch mit den harten sinnlichen Zügen des dunkeln Welttheils. Niedrige enge Stirn unter kurzgeschorenen schwarzen Haaren, dicke ebensolche Augenbrauen, starke Kinnladen, wulstige rothe Lippen mit dunklem Bärtchen, zwischen denen unregelmässige Zähne sichtbar werden. Unser Sevillaner geht also noch weiter als Caravaggio, der sich wenigstens wolgeborene Modelle suchte, und als Ribera, dessen Typen doch im Bau immer mächtig sind. Diesem Jüngling hat er eine grobe weisse Tunica gegeben und den violetten Mantel über den Schooss geworfen.

Die aus den vorherbesprochenen und den folgenden hinreichend bezeugten Werken bekannte Hand kündigt sich hier schon an: mit breitem vollen Pinsel sind vollkommen sicher Umriss und Modellirung (z. B. der Extremitäten) hingesezt. Zu beachten ist, dass er auch die bisher gebrauchten dünnen, in scharfen, senkrecht parallelen oder gebrochenen Linien fallenden Stoffe mit dicken, breite und stumpfe Falten werfenden vertauschte.

Die Epiphanie

(2⁰⁸ × 1²⁵)

ist das Gemälde, welches in der Galerie des Prado den Meister (Nr. 1054) eröffnet. Es trägt die Jahreszahl 1619; woher es in die königliche Sammlung kam, ist nicht bekannt. Vor den Erstlingen zeichnet es sich aus durch die grosse Kraft der Farbe und des Helldunkels. Jene ist pastos, und im Ton ernst, fast düster: neben dunkelgrün und stahlblau, das beliebte gelb und orange; das rothe Kleid der heiligen Jungfrau hat ein in violett fallendes Carmoisin. Die Schatten sind so dunkel (zum Theil gewiss so geworden), wie sie später nicht mehr vorkommen. Die Typen, sämmtlich Bildnisse, sind mit Sorgfalt für ihre Rollen gewählt; die Gewandung, besonders die Mäntel in der ge-

diegenen Durchführung des Aguador; der Page hinter dem Mohren hat ganz die Wendung des Knaben in diesem Bild.

Die Scene ist als Nachtstück gedacht, nur am Horizont



Die Anbetung der Könige.

dämmert der kalte, gelbliche Schein des ersten Morgens. Auf die rechts ziemlich hoch sitzende Maria fällt ein scharfes Licht. Dieses Licht wird durch die schneeweisse leinene *toca* und den Kragen des Kindes stark zurückgeworfen. Die Unterordnung der Ver-

ehrer unter diese Hauptgruppe ist betont durch ihre Abwendung von der Lichtquelle — den Schatten auf ihren Gesichtern.

Die Madonna ist schöner beabsichtigt als in jenem ersten Versuch. Eine blutjunge, hübsche, beschränkte Bauersfrau, doch eine unverfälschte Spanierin, mit edelgebogener Nase. An den Schläfen schmale schwarze Haarflechten. Ihre dunkeln Wimpern sind gesenkt, aber von dem Zauber, den noch Roelas solchen demüthig sanften Augen gab, ist keine Spur da: auch hat ihr Blick nichts von Mutterfreude. Man glaubt diese Figur in einem Landstädtchen Morgens am Gemüsemarkt so sitzen gesehen zu haben. Das faltenreiche dicke Kleid ist ein Winterrock, es war ja December. Ihre Hände sind derbknochig, stark genug den Pflug zu führen und nöthigenfalls den Stier bei den Hörnern zu fassen. Mit beiden umschliesst sie fest das kerzengrad hingehaltene Wickelkind. Denn es ist ein ordentliches Wickelkind, nach der Vorschrift Pacheco's, der ganz empört war, wenn er das neugeborene Kind nackt der Winternacht ausgesetzt sah. Der heil. Joseph, der rechts neugierig heraufschaut, ist ebenfalls ein hässliches, hartes Bauernprofil.

Wenn Jemand dem Maler diese Niedrigkeit seiner heiligen Familie vorgehalten hätte, so würde er wahrscheinlich mit Michelangelo entgegnet haben: Diese heiligen Personen *waren* arm und niedrig. Wer aber gemeint hätte, dass ihm vornehme Typen versagt gewesen, den konnte er auf die beiden knieenden Könige verweisen. Hier, das sieht man, ist er auf einmal in seinem Fahrwasser. Es sind eigentlich seine ältesten nachweislichen Bildnisse. Sie stimmen in der Behandlung ganz mit dem Portrait des finstern Mannes in der Halskrause (Prado 1103), wenn dieser nicht gar zu dem einen gesessen hat. Solche Bildnisse waren seit Campaña in Sevilla nicht gesehen worden. Der vorderste, jüngere, von etwas vollen Formen, könnte einen Domherrn aus altem Geschlecht vorstellen; der Greis dahinter einen Ordenskomthur. Auch der Mohr ist ein Fürst in seinem Stamm. Wie ihre Lineamente die echter *hidalgos* sind, so hat auch ihre Devotion die Würde, das unbewegliche, fast finstere Phlegma des Spaniers von Stand.

Die Composition ist ganz in den Vordergrund gedrängt, wahrscheinlich um Raum für recht grosse Figuren zu gewinnen. Diese werden an beiden Seiten vom Rahmen durchschnitten, der zu eng erscheint. Und da die Madonna durch das ungedämpfte grelle Licht sehr hervorkommt, so scheint der vordere Magier

sogar von aussen in die Bildfläche hineinzustreben. In dem lithographischen Galeriewerk ist das Gemälde breiter; die Figuren setzen sich noch fort; ist es beschnitten worden?

Die Hirten.

(7' 7" × 5' 6").

Wahrscheinlich werden jene Gestalten, welche der junge Maler für Johannes und Maria ausgab, manche nicht besonders entzückt haben, die von früherer Zeit her bei heiligen Personen an Vornehmheit in Form und Ausdruck gewöhnt waren. Er mag einmal das Bedürfniss eines Wegweisers empfunden haben, der Gleichheit des künstlerischen Bekenntnisses mit einem gewissen Ansehen in kirchlichen Darstellungen verband. Und diesen fand er in Joseph Ribera. Wenn er auch seinen „Naturalismus“ nicht von diesem gelernt hat, so hat er ihn doch einmal wenigstens sich zum Vorbild genommen. Diess beweist das Vorkommen ganz persönlicher Typen des Valencianers in der *Natividad*¹⁾. Bei den bisher besprochenen Gemälden ist von dessen Studium keine Spur.

Maria sitzt links und zeigt das Kind indem sie es aufdeckt den Hirten. Aller Blicke, auch Joseph's konvergiren nach ihm in nahen Radien; die Köpfe stehen eng und steil übereinander. Von der Thür her nähert sich im Dämmerlicht ein Mädchen mit Taubenkorb, ganz rechts bläst ein Junge die Flöte.

Obwohl ebenfalls ein Nachtstück, obwohl der Stoff auf niedere Modelle führte, sind doch die Instrumente etwas feiner gestimmt, als in der Huldigung der Könige. Das Impasto ist dünner, die Farbe reicher und heiterer, die Schatten heller und farbiger, der Ausdruck belebter, die Typen der heiligen Personen edler, die kunstvollere Composition rundet sich mehr in die Tiefe. Man sieht links einen mächtigen Säulenschaft mit verzierter Basis.

Die Absicht etwas besonderes zu liefern ist auch in der Ausführung von gleichmässiger Sorgfalt erkennbar. Dies ist wol

¹⁾ Diess merkwürdige, früher angefochtene Stück, das einzige wo Velazquez sich zur Nachahmung bequemt hat, befand sich von jeher im Palast des Grafen del Aguila zu Sevilla, von dem es Baron Taylor 1832 für 4800 L. erwarb; aus Louis Philipp's spanischer Galerie ward es 1853 um 2050 L. für die Nationalgalerie angekauft (Nr. 253). Eine Darstellung desselben Gegenstandes verbrannte 1832 im Kapitelsaal zu Plasencia.

das fleissigste Bild das er gemalt hat; es giebt eine Vorstellung von der allseitigen Gründlichkeit, auf die in der Schule des Schwiegervaters gehalten wurde. Dennoch ist darin nichts mühsames, nichts unsicheres. Gesicht und Hände der Madonna hätte Sassoferato nicht in zarter verschmolzenen Uebergängen modellirt. Die Bodegonestudien sind erkennbar: den Brodkorb, die Strohbüchel, die Hühner, das Schaaffell, das an den Beinen zusammengeknebelte Lämmchen hätte Niemand damals so machen können. Die dralle Bauerndirne mit den Tauben auf dem Kopf erinnert an Berchem.

Wenn Stirling meint, solche Figuren könnten den Zigeunern der Triana entnommen sein, so hat er nicht ganz genau gesehen: diese Hirtengesellschaft ist überhaupt nicht dem Leben, sondern eben wörtlich Spagnoletto abgesehen. Deshalb nannte R. Ford das Bild eine Kopie Ribera's. Der in seinen braunen Mantel gehüllte, gelassen herabblickende, edle S. Joseph, die gemüthliche alte Frau, der Junge mit dem scrophulösen Mund (in Ribera's Johannes dem Evangelisten oft wiederholt), der Flötenbläser mit dem schalkhaften Lächeln (ein Nachklang aus seinen Jugendjahren in Parma), alles diess sind Sevilla fremde, dem Ribera zu allen Zeiten geläufige Modelle.

Nur die Maria ist eigen. Hier ist die Absicht am deutlichsten, sie höher zu rücken, über die Umgebung hinaus. Das Antlitz hat mehr Grösse und Fülle als das vorige, dem indess Viele doch den Vorzug geben werden. Eine wolgebildete, gesunde, blühende Frau, das Oval grösser, voller; zarte Haut. Die glatten weissen Hände mit ihrem Linienfluss und ihrer Rundung ohne Falten und Knöchel, sind sichtlich kontrastirt mit der ungefügen, faltigen, rothen Elementarhand der Hirten, der welken gelben der Greisin und dem derb knabenhaften des Jungen. Augenscheinlich hat er für diese Hände vier verschiedene Modelle benutzt. Vornehme Abkunft hat nicht erst Lord Byron an den Händen erkannt. —

Und doch hat er gerade in der Maria sein Vorbild nicht verstanden.

Ribera hat die Hirten sehr oft gemalt, im Anschluss an Correggio (1630); besonders rein und edel in dem Bilde der Seo von Valencia (1634), im Escorial, und nicht lange vor seinem Tode (1650, im Louvre). Hier versetzt er uns unter einen rauhen Hirtenstamm der benachbarten Abruzzen, breite, starkknochige Natursöhne in Rücken von Schaafpelz. Nur an einer Stelle aber

soll ein Strahl des Sterns von Bethlehem durchdringen. Seine Maria ist anderen Geschlechts, das liest man nicht bloss in den feinen Linien ihrer Züge. In dem Augenblick, wo sie das Kind enthüllt, durchstrahlt ein Gedanke, jenen unfassbar, ihr Inneres, und entrückt sie der Gegenwart: das bedeutet jener stille, feierliche Blick der grossen, dunklen Augen nach oben. Der Valencianer, von Haus aus ein noch härterer Realist als der Sevillaner, war von der idealen Sonne Italiens erwärmt.

Der Maria des Velazquez fehlt dieser Zug. Diese hübsche, stattliche Mutter bleibt die praktische Zimmermannsfrau. Gewohnt in ihren Haushaltsgeschäften zu leben, denkt sie auch hier über den Augenblick nicht hinaus. Sie deckt das Kind so vorsichtig auf, als fürchte sie eine Erkältung, und dabei sieht sie scharf und etwas verlegen (mit eingezogenen Mundwinkeln) auf die herandrängenden Bauern mit den Bestien. Ob sie es gut sehn? Aber dass sie sich nur nichts herausnehmen! So zeigt man den dazu Berechtigten den neugeborenen Thronerben. Sie thut es nicht einmal mit Grazie: man sehe den spitzen Winkel des Arms! Auch ist sie, obwohl eine Handwerkerfrau, vornehmer als diese Campagnolen, vor denen sie sich dem Erguss der Mutterfreude nicht überlassen mag. Aber wie kann sie, in der Nacht der Geburt, ihr Kind aufdecken, ohne zuerst auf das Kind zu sehn? Das fühlte Correggio! Der Eindruck des gemeinen Wochenbettbesuchs wird vollendet durch das kunstgerechte Wickelpüppchen, das allerdings diessmal bequem daliegt, mit seinem niedlich hübschen aber noch ganz stupiden Köpfchen und den zierlichen goldenen Löckchen. Wahrlich, diess ist der Tiefpunkt der Ernüchterung in der Darstellung der Weihnacht. Die letzten Akademiker, ein Mengs, ein Rotari sind Hymnendichter, wenn auch phrasenhafte, neben dieser spanischen Prosa. —

Wie oft bei Jugendwerken hat man nicht verstehen wollen, dass ein Künstler in seinen Anfängen sich oft sehr unähnlich sieht. Als diese „Hirten“ im Louvre waren, hörte man von Madrid her, „dass kein Kenner dieses Bild dem Meister zuschreiben werde; es sei eher ein früher Zurbaran, und nicht einmal ein würdiger Repräsentant“¹⁾.

¹⁾ Correo nacional, 28. Juni 1838, angeführt in Naglers Lexicon. — Viele andere biblische Darstellungen sind allerdings apokryph. Der Tod des heil. Joseph aus der Houghtongalerie (in der Ermitage), der gemeine Loth aus der Galerie Orleans verdienen keine Besprechung, und sollten nicht in alle Ewigkeit an der Spitze des Katalogs fortgeführt werden, wenn auch mit?. Die Findung Moses im Castle

Das Gemälde ist jetzt durch Firniss getrübt: die rothen Partien (glücklicher Weise auch der zwischen Maria und dem Hirten sich breit machende Ochse) sind matt und flach geworden.

Es scheint, dass das was den Maler bei diesen beiden Hauptkirchenbildern seiner Jugendzeit besonders interessirte, ihr Charakter als Notturmo war. Die umgebende Nacht, die scharfen Schlagschatten würden an eine künstliche Lichtquelle denken lassen; aber dafür ist der Ton des Lichts zu weiss und kalt; die Farbe in den Schatten zu satt, während sie in den Lichtern verblasst. Auch die jede Milderung der Gegensätze durch ein Luftmedium ausschliessende Naherückung der Figuren führt darauf, dass es ihm allein um Plastik, und zwar mit den stärksten Mitteln zu thun war, selbst auf Kosten der Wahrscheinlichkeit.

Kameraden: Zurbaran.

In Zeiten, wo Altes versinkt und neue Keime sich zum Lichte drängen, ist oft der Einfluss der gleichaltrigen, suchenden Genossen wichtiger als der der Meister. Schon die Jahreszahlen mussten auf die Vermuthung führen, dass der junge Diego mit einigen später berühmt gewordenen Namen der dortigen Künstlerschaft verkehrt habe. Wirklich ist durch protokollierte Zeugnisse festgestellt, dass zwei der hervorragendsten ihm befreundet waren: Alonso Cano und Zurbaran¹⁾. Beide geben auch an, dass sie seine Eltern gekannt, also im Hause verkehrt haben; und das Verhält-

Howard, die Waagen für Gerhard Honthorst erklärte, ist ein unzweifelhaftes Hauptbild von Orazio Gentileschi; Hiob auf dem Aschenhaufen, einst in der Kartause zu Xeres, wurde schon von Ponz (Viage XVII, 279) bezweifelt. Die interessante Befreiung des Petrus mit dem weiten unterirdischen Kerkergewölbe und Gruppen grausam gefesselter Gefangenen und Soldaten in ihrer Mitte, in der Galerie Francis Cook zu Richmond, die früher Velazquez, neuerdings Cano hiess, ist eine Kopie des Gemäldes von Carlo Bononi aus Ferrara (1569, † 1632) in den Uffizien Nr. 112. Auch in den Inventaren der königlichen Schlösser aus dem vorigen Jahrhundert werden ihm mehrere Bilder dieser Klasse fälschlich beigelegt; die Veronica (damals in S. Ildefonso und Aranjuez) ist ein Strozzi (Prado Nr. 406); ferner kommt eine grosse „Ehebrecherin vor Christus“ vor; eine heil. Barbara und die Dreieinigkeit, wahrscheinlich ein Spagnoletto. Nur ein kleines Abendmahl ($\frac{3}{4} \times \frac{1}{2}$ varas) kommt bereits in dem von seinem Schwiegersonn del Mazo im Jahre 1666 aufgestellten Inventar vor. Den „Johannes in der Wüste“ (Curtis 18) habe ich nicht gesehen; Ford und Stirling rühmten ihn als echt, Bürger verwirft ihn.

¹⁾ Revista Europea a. a. O.

niss zerfiel auch nicht, als Velazquez die Vaterstadt verliess: er hat sich später der Jugendfreunde erinnert, und sie an den Hof gezogen.

Vergegenwärtigt man sich die damaligen Arbeiten dieser Triarier, so gewinnt man den Eindruck eines Verhältnisses, ähnlich dem, welches ein Jahrhundert früher in Venedig zwischen Giorgione, Palma und Tizian bestand. Gleichgesinnte, aus derselben Schule hervorgegangene Jünglinge von sehr verschiedener Geistesart, deren wechselseitige Wirkung nicht leicht zu bestimmen ist.

Der kaum ein Jahr jüngere Francisco Zurbaran war geboren am 7. November 1598 zu Fuente de Cantos. Keine scharfgezeichnetere, homogenere, die Tendenzen spanischen Wesens in dieser Zeit nachdrücklicher zur Schau tragende Gestalt giebt es als diesen Bauernsohn aus Estremadura. Wenig hat er andern zu verdanken. Er soll ein Schüler des Klerikers Roelas gewesen sein; doch wüssten wir unter dessen so verschiedenartigen Werken nur eins, das auf den künftigen Maler der Klerisei und Möncherei Eindruck gemacht haben könnte (S. 54). Seine Manier hat er gewiss nicht von Roelas. Er fusst von Anfang an in einer ganz andern Zeit, ist von einem andern Geschlecht als jener vielseitige, geschmeidige Priester. Wie bei Allen dieser neuen Generation, war bei Zurbaran, doch bei ihm am stärksten, der Zug der Einheit ausgeprägt. Sie sind durch Einseitigkeit gross geworden. Die Maler des vorigen Jahrhunderts pflegten Leute von umfassenden, literarischen, technischen Studien zu sein; vielgereist; sie kannten die Geschichte ihrer Kunst und Italien, sie waren Gelehrte, Devote, Dichter. Die von der Art Zurbarans waren nichts als Maler, sie blieben zu Hause, bekümmerten sich weder um lebende noch todte Kollegen, überhaupt war ihnen die ganze Kunst, mit Ausnahme des Kantons, den sie beherrschten, einerlei. Bei jenen ist die Biographie interessanter als ihre Werke, sie sind bedeutender als Menschen denn als Künstler; ihre Worte besser als ihre Thaten. Die neuen waren höchstens ausserdem noch Cavaliere. Aber ihre Bilder schlugen sofort alles, was jene Denker mit unsäglichen Studien fertig gebracht. „Die schönen Worte, meinte schon Felipe de Guevara, *Gentilhombre de boca* Kaiser Karl V, müssen wol zu allen Zeiten den Börsen der Liebhaber nachtheilig gewesen sein; denn Reden und Thun treffen selten in einer Person zusammen“¹⁾.

1) Parece que en todo tiempo debió de ser dañosa la buena parola para las

Zurbaran's Talent muss früh zur Reife gediehen sein, denn er stand mit zwanzig Jahren bereits in solchem Ansehn, dass ihm der Marques de Malagon den gewaltigen Retablo der St. Peterskapelle der Kathedrale übertrug, zur Rechten der Capilla Real (vollendet und bezeichnet 1625). Um dieselbe Zeit setzt man schon sein Hauptwerk, die Apotheose des heil. Thomas von Aquino, für dessen Kolleg. Hier ist sein bekannter Stil schon völlig fertig. Auf hellem Grund stehen die Figuren, meist in dünnen Farben von discreter Sättigung, den breiten Atelier-schatten wie einen Mantel mit sich führend. Es ist aber ein durch Reflexlicht gleichmässig gedämpfter Schatten, ohne Drucker, die Lichte dagegen von feinem Glanz durchwoben; überall werden Flächen blendend weissen Leinens angebracht. Die Architektur, weiträumiges, ernst-nüchternes Cinquecento, mit Durchblicken in sonnenhelle Plätze, Strassen und *patios*; die Landschaft weit, mit tiefem Augenpunkt, flachhügelig, kahl, öde.

Dieses Altarwerk der S. Peterskapelle, vielleicht unter Velazquez' Augen entstanden, schliesst sich in der Anordnung auf engste an Vorbilder des Mittelalters. In der Mitte thront in kolossaler Grösse und Vorderansicht der Apostelfürst mit der Tiara. Bei der Schlüsseltheilung (in der Predella) kniet er an der Spitze der Apostelreihe, wie in Raphaels Karton, aber es sind frostig triviale Gestalten. Das Merkwürdige ist wie er sich hier mit ganz idealen Figuren zurechtgefunden hat, ohne Compromiss. Seine Maria ist ein liebliches, befangenes Landmädchen, die Schönste des Thals, die Maikönigin, erkoren im Auto als heilige Jungfrau aufzutreten und über der glänzenden blonden Lockenperücke die Krone des Himmels zu tragen. Sein Schöpfer ist ein gewaltiger Alter mit hoher Stirn, weissem gekräuselten Haar und Bart, beschatteten, grämlich zur Welt herabgesenkten Augen. So könnte man sich den Geist eines unerreichbaren, in ewigem Schnee begrabenen Alpengipfels vorstellen. Gegenüber dem rüstigen Allein- und Selbstherrscher des Mosaismus und des Islam stellt sich der Spanier den Schöpfer vor als einen im höchsten Greisenalter befindlichen Saturn. Die lange Ewigkeit,

bolsas de los aficionados á estas artes, pues esto de charlar y hacer concurre pocas veces en un sugeto. Comentarios 26. Aehnlich Diderot im Salon: Mais dites-moi où cette brute de Vanloo a trouvé cela; car c'était une brute. Il ne savait ni penser, ni parler, ni écrire, ni lire. Méfiez-vous de ces gens qui ont leurs proches pleines d'esprit, et qui le sèment à tout propos. Ils n'ont pas le démon.

die Sorgen der Verwaltung seiner tollen, ihm vom Teufel verdorbenen Welt, die Aufsicht des himmlischen Hofes mit seinen kaum übersehbaren stets zu berücksichtigenden Zwischeninstanzen, sind in diesem grimmigen Greisenhaupt geschrieben.

Damals standen sich Zurbaran und Velazquez sehr nahe. Das Bild der Hirten in der Galerie Montpensier verräth wie das Gemälde gleichen Inhalts von letzterem, den Eindruck Ribera's: es ist der einzige Fall, wo beide Nachahmer waren. Der Estremeño war mit einem Auge für das Individuelle begabt, das dem des Sevillaners keineswegs nachstand. Der Cyklus des heil. Bonaventura¹⁾ allein, besonders die beiden Stücke des Louvre, enthält soviel bedeutende Köpfe, dass sich das halbe Lebenswerk eines Bildnismalers von Profession damit bestreiten liesse. Und noch mehr: neben diesen Köpfen wird alles was man daneben sieht, conventionell, schattenhaft. Die Geringschätzung der Phantasie war bei ihm noch auffallender als bei Velazquez, seine Gebundenheit an das Modell, seine realistische Ehrlichkeit pedantisch. Er musste jedes Gesicht porträtiren, Zug für Zug; jede Gestalt hat ihm gerade so gesessen, gestanden, gekniet, jeder Gewandstoff hat genau so über dem Gliedermann gehangen. Diess war keine Unbeholfenheit, es war ein Gesetz, das er sich auferlegte. Denn bei alledem ist er ein Künstler, der aus ganzem Holze schneidet, der das Ganze im Auge hat, im grossen Stil zeichnet und modellirt.

Und im Gegenstand war er kein Naturalist. Keine Scene aus dem gemeinen Leben hat er je zu malen sich herabgelassen, kaum ein Porträt. Sie würden ihn ebenso gelangweilt haben, wie seine Heiligen die Beschäftigung mit weltlichen Dingen. Er lebte nur in den Actis Sanctorum.

Dagegen war Velazquez zwar als Künstler ungleich freier schon damals, er sah sich in das Bildungsgesetz, ja in das Innere seiner Menschen hinein, sodass er sie nachzuschaffen scheint. Aber er sehnte sich die Zeitgenossen zu malen in ihrer eigenen Rolle, nicht bloss als Spieler in Mysterien, nach dem Programm der Theologen.

Und so sind ihre Wege bald auseinandergegangen. Der

¹⁾ Dieser bisher unter ganz unrichtigen Erklärungen verborgen gewesene Cyclus ist von mir zuerst in den zwei Gemälden des Louvre (558 f.), einem im Berliner Museum (404 a) und einem in der Dresdener Galerie (627) nachgewiesen worden. S. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1883.

Sevillaner strebte fort, aus dem Halbdunkel der Kirchen und Klöster, an das grelle Licht des Hofes: Zurbaran ist zuweilen Sevilla zu grosstädtisch gewesen. Er schlug seine Staffelei am liebsten in den Monasterien auf, in jenem Felsennest der unzugänglichen Wildniss von Estremadura, Guadalupe; da war er in seinem Element. Er soll nach Palomino einmal in sein Heimathsdorf entflohen sein; das Ayuntamiento von Sevilla schickte eine Deputation ab ihn zurückzuholen.

Daher änderte Velazquez seine Manier gar bald, Zurbaran beharrte fast sein ganzes Leben bei dem, was man bei andern den „ersten Stil“ nennt. Er war aus härterem Stoff als sie alle und besass den richtigen Principienfanatismus des Romanen.

Alonso Cano.

Um dieselbe Zeit kam ein junger Mensch mit funkelnden Augen, auffahrendem Wesen und Cavaliersmanieren aus Granada, seiner Vaterstadt (seine Eltern stammten jedoch aus der Mancha). Er war der Sohn eines Architekten und Retablozimmerers, und sollte sich in dieser Kunst bei dem damals angesehensten Meister der Estofadosculptur in Andalusien, Martinez Montañes vervollkommen. Dieser hat nie einen ergebeneren und begabteren Schüler gehabt: er war bald seine rechte Hand. Die drei Altäre in der Kirche des Klosters S. Paula beweisen, dass er ihm seine Kunst vollständig abgesehen hatte. Diese Kunst blieb Alonso auch immer die bequemste; man erkennt die bildnerische Erziehung in seinen späteren Gemälden, am meisten in der Erfindung. Schon damals trieb es ihn auch, die Schwesterkunst zu lernen, er trat bei Pacheco ein, und hier mag er mit Velazquez Freundschaft geschlossen haben. Aber er hielt es nur acht Monate aus, versuchte es dann bei Juan de Castillo, der freilich jenem an Langweiligkeit nichts nachgab; endlich, sagt man, auch bei dem alten Herrera. Die Malerei machte ihm immer mehr zu schaffen als die Plastik, was man freilich seinen einfach und leicht gemalten Rahmen nicht ansieht. Er sagte später, wenn er Palette und Pinsel bei Seite warf und zu Modellirstab und Schnitzmesser griff: er wolle sich nun ausruhen.

Der Cano der späteren Jahre, der Cano von Madrid und Granada, der Cano der Bücher, wird gewöhnlich als eine Ausnahme in der spanischen Malerei geschildert. Er ist der Idealist,

der grosse Zeichner, sagt man, oder, im andalusischen Redestil, weil er in den drei Künsten gearbeitet, der spanische Michelangelo (also der zweite!). Von diesem Cano nun war damals noch wenig zu sehen. Aber es fehlt nicht an Spuren dass die Erfolge seiner Altersgenossen ihm keine Ruhe gelassen haben, dass er sich in der neuen Manier hat versuchen wollen. Man betrachte die „beiden Johannes“ im Retablo der Universität, dem Meisterwerk des Roelas, oben in der Ecke. Es sind derbe Figuren von breiten Zügen, grossen Augen, mit dunklen schweren Schatten auf hellem Grund. Noch merkwürdiger ist ein Bild der heil. Agnes im Berliner Museum (Nr. 414 B). Bei diesem Gemälde sieht man, was ein Monogramm werth ist, ohne das hier Niemanden Alonso Cano eingefallen sein würde, so völlig gleicht die heilige Dame in der Malweise Zurbaran. Vermuthlich stammt sie aus dieser Zeit.

Diese Heilige, fast Kniestück, hat ein so schönes, so bestrickend andalusisches Frauengesicht, voll Unschuld, Träumerei und Melancholie, dass man versucht ist zu glauben, es sei seine Inés, zu der er vielleicht (wie Novalis) geglaubt hat mehr Religion als Liebe zu haben. Es ist der später von Murillo hervorgezogene Typus, nur herber; er kommt hier zum erstenmale in einem Kirchenbild zum Vorschein. Die reine, vortretende Stirn ist umrahmt von braunen Haaren, geordnet fast nach damaliger Mode. Die Nase mit breitem Rücken oben, ist wenig ausladend, dafür dringen die grossen braunen Augen eigen hervor, sie blicken ins Unendliche, wie staunend, als stände ein Gedanke dahinter, der in der Einbildungskraft unwiderstehlich um sich greift und sie der Erde entrückt. Der geschlossene Mund hat einen Zug von dem Schmerz und der unerbittlichen Festigkeit des Märtyrers. Der Scheitel ist von Perlenschnüren umwunden und trägt ein Krönchen, ein Schleier weht hinten um den Kopf: er ist das einzige Bewegte in diesem farbigen Steinbild, das sich in lebhaften Farben und kräftigen Schatten auf ganz hellem Grund aufrichtet. Die Hände sind keineswegs schlank und glatt wie in seinen späteren Arbeiten; die Linke fasst die Palme wie einen Speer. Weder von der Malerei noch vom Typus, findet sich in seinen späteren Werken eine Spur.

Alonso's Degen flog allezeit rasch aus der Scheide. Und so trieb ihn ein blutiger Strauss bald aus Sevilla fort. Den Sebastian de Llano y Valdés hatte er in die rechte Hand verwundet und gelähmt. Dieser Maler, dessen uns bekannte

Werke freilich alle mit viel späteren Jahreszahlen versehen sind, ist unserer Gruppe verwandt. Er ist der einzige, der den italienischen Naturalisten auch in der Erfindung gleicht. Seine Specialität waren biblische Geschichten, in dramatischer Situation und sittenbildlicher Auffassung, längliche Gruppen von Kniestücken, in klarer Färbung, mit schönen Costümen und gefälligen Charakteren, in der Weise des Honthorst und Mattia Preti. Sie schienen etwas profan für Kirchen, daher sind sie selten geworden¹⁾.

¹⁾ Eins der besten ist die Herodias in S. Juan zu Marchena, von 1657; in der Kathedrale zu Sevilla, Capelle S. Joseph ist die Berufung des Matthäus (1665) und der Streit Jesu mit den Pharisäern.



Zwei Reisen nach Madrid.

Nach Ablauf seiner fünf Lehrjahre bei Pacheco (1613—18) war unser Diego in noch engere Beziehungen zu seinem Meister getreten. Dieser hatte eine, wie es scheint, einzige Tochter, Joana de Miranda; er kam auf den Gedanken, die Gelegenheit nicht vorbeigehn zu lassen, einem so wolgesitteten und vielverheissenden Jüngling von guter Familie die Zukunft des Kindes anzuvertrauen. „Nach fünf Jahren Erziehung und Unterweisung verheirathete ich ihn mit meiner Tochter, bestimmt durch seine Jugend, Reinheit und guten Anlagen, und die Hoffnung seines natürlichen und grossen Genies“ (I, 134). Die Vermählung fand statt am 23. April 1618 in S. Miguel, in demselben Jahre, an dessen erstem Tage Murillo in der St. Magdalenenpfarrei zu Sevilla getauft wurde. Unter den Zeugen findet sich der Name des Dichters und Licenziaten Francisco de Rioja. Die Frucht der Ehe waren zwei Töchter, beide in Sevilla geboren, Francisca, am 18. Mai 1619, und Ignacia, am 19. Januar 1621. Letztere wurde wegen Lebensgefahr der Mutter und des Kindes im Hause getauft. Ihr Pathe war Juan Velazquez de Silva. (Asensio, Pacheco. 28 ff.)

Eine solche Verbindung des neunzehnjährigen, nicht vermögenden Jünglings lässt schwerlich auf hochfliegenden Ehrgeiz schliessen. In jenen ersten Jahren ehelichen Glücks mag ihm auch wol keine andere Zukunft vorgeschwebt haben, als die eines Provinzialmalers.

Ueberblickt man indess jene Bilder, die aus seiner vier bis fünfjährigen Thätigkeit in der Vaterstadt übrig sind, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren: So viel Anklang sie schon wegen der Neuheit des Stils und des echt nationalen *cachet* finden mochten: allmählich musste in dem jungen Maler die Frage aufsteigen: ob nicht sein Schutzgeist noch andere Ausichten für ihn habe, als die, fünfzig Jahre lang solche Bilder

zu malen, bei denen doch Gegenstand und Darstellung nicht recht aufeinander passten.

Da kam ein Ereigniss, ganz geeignet neue Zukunftspläne aufzuregen. Die Nachricht von dem unerwarteten Tode Philipp III (am 31. März 1621), der plötzliche Wechsel in Personen und Regierungssystem nach der Thronbesteigung seines fünfzehnjährigen Sohnes setzte alle Unzufriedenen, Emporstrebenden in die lebhafteste Bewegung. Alle jene Erzählungen von der angesehenen Stellung, den ganz besonderen Gnadenbezeugungen, welche die Maler des Hauses genossen hatten, von Tizian, eigentlich von Jan van Eyck an, bis auf A. Mor und Sanchez Coello, — Erzählungen, die unter allen Theilen der Malerbiographie in den Künstlerkreisen am sorgsamsten überliefert und mit Uebertreibungen weiter erzählt wurden, — sie stiegen vor ihm auf, als mächtiger Antrieb sein Glück auf diesem Wege zu versuchen ¹⁾.

Selten ist wol der Weg zum finanziellen und politischen Bankerot eines Staats mit so viel guten Vorsätzen gepflastert gewesen, wie unter dieser Regierung. Die Depeschen der Gesandten aus dieser ersten Zeit hallen alle den Eindruck wieder, den der Mantuaner Bonatti in die Worte fasst: die Umwälzungen die dieser Tod zur Folge hat, sind von der Art, dass man sagen kann: *Mondo nuovo*.

Der Kronprinz, dessen lebhafter frühentwickelter Verstand, bei all seinem ernstern und gesetztem Wesen, Niemand entging, war bis zuletzt durch den Herzog von Uceda vom Staatsrath ausgeschlossen und selbst in seinem Privatleben unter lästiger Kontrolle gehalten worden. Der angesammelte Groll, den die Günstlingsherrschaft der Lerma in ihm entfacht, formte sich zu entschiedenen Vorsätzen, als er hören musste, wie sein sterbender Vater bitteren Gewissensvorwürfen über seine Regierung oder vielmehr Nichtregierung Ausdruck gab, und dem Beichtvater vorhielt, dass er sich selbst und ihn getäuscht habe. Als bald entlud sich über die Lerma und ihren Anhang ein vernichtendes Gewitter königlicher Ungnade. Der junge Monarch erklärte, er gedenke souverän zu regieren, Minister und Diener wolle er, keine Kumpane und Günstlinge; er verlangte die aus-

¹⁾ Con esto determiné pasar adelante, y por entónces á Madrid, que estaba allí la Corte, donde todo floreció, con muchos del Tuson, muchos Grandes, muchos Titulados, muchos Prelados, muchos Caballeros, gente principal, y sobre todo Rey ~~mozo~~, recién casado. Guzman de Alfarache I, 2, 1.

gefertigten Depeschen zu lesen, ihm allein stünden Wahl und Entscheidung zu; Ehren und Gnadengeschenke habe er allein und unmittlbar zu vergeben, und an die es verdienten. Man staunte über seinen Fleiss in Geschäften; er setzte die Audienzstunde viel früher, und hörte alle ohne Unterschied an, mit seltener Geduld. „Es ist zu verwundern, schreibt Khevenhiller, wie S. M. einsam und in allerlei kindischen *intertentimenti* unter den Weibern auferzogen worden, dass Sie jetzt in den *despachi* so emsig und fleissig, und in den Antworten *de improviso* so subtil und richtig sein.“ Weniger enthusiastisch wurde es aufgenommen, als er sich in kriegerischem Geiste aussprach. Er fragte ob denn die Holländer keine Unterthanen? keine Rebellen? keine Ketzler seien? — Mit solchen aber sei an keinen Frieden zu denken. Er werde sein eigenes Silber versetzen. Er wollte selbst mit ins Feld. Als man ihm von der politischen Weisheit Philipp II sprach, rief er: Ich will die Heiligkeit meines Vaters haben, die Staatsklugheit meines Grossvaters, und den kriegerischen Geist des Urgrossvaters! Eine Censorenjunta für Reform der öffentlichen Sitten wurde eingesetzt. Der Pater Florentia, der eine Schrift über das Günstlingsregiment verfasst hatte, rief in einer Predigt: „Spanien und die Welt sind erlöst“. Und jener Oesterreicher sagt: der junge König hat diese wenige Tage ganz Spanien in eine neue Model gegossen. (Ann. Ferd. IX, 1265.)

Besonders in Sevilla mögen damals bei Vielen Hoffnungen sich geregt haben. Der *gentilhombre de cámara* des jungen Königs, der Graf von Olivares, hatte früher in Sevilla gelebt, wo schon sein Vater Alcaide des Alcazar gewesen war; er hatte sein Haus zu einem Sammelpunkt der Dichter und Gelehrten gemacht, ja selbst Verse verbrochen, die er jetzt verbrannte. Unter denen die er ausgezeichnet, war jener Gevatter unsers Malers, *Francisco de Rioja*. Als Olivares drei Jahre später mit dem Könige wieder nach Andalusien kam, nahm er ihn mit an den Hof, und seitdem hat ihm Rioja während seines langen Ministeriums als ergebener Diener und rechte Hand für ernste und heitere Geschäfte zur Seite gestanden; als Publicist gegen die Aufständischen in Katalonien, wie als Preisrichter bei einem poetischen Wettkampf in Buen Retiro (1637). Später ist er, enttäuscht von Hof und Welt, nach Sevilla zurückgekehrt, „wo das Klima menschlicher und heiterer ist“, und in den geistlichen Stand getreten; er wurde Racionero der Kathedrale und Inquisitor. Bei der Nachwelt aber erweckt sein Name nur die Erinnerung

einiger der fließendsten und wolklingendsten Gedichte der Schule, Liebeslieder im italienischen Geschmack des Herrera, und einer „Epistel“, in welcher er mit dem echten Accente des Selbsterlebten dem *desengaño* Worte giebt, und mit Kummer der Jahre gedenkt, wo er „in der alten Kolonie der Laster gelebt, ein Augur der Mienen eines Günstlings“. Da nennt er die Hoffnungen des Hofes „Kerker wo der Ehrgeizige stirbt und dem Klügsten graue Haare wachsen“.

Damals lebte Rioja in der Nähe von S. Clemente, neben einem schönen Garten, den Lope, im Jahre 1621 sein Gast, besang. Er war ein Freund und Gesinnungsgenosse Pacheco's, der mehrere seiner Dichtungen, die sich auf Malerisches beziehen, sowie einen Discurs über die Vier Nägel, in seinem Buch aufbewahrt hat. Darunter ist eine Umschreibung der Lampsonius'schen Verse auf das Bildniss des Quinten Metsys und eine artige Ausführung des Einfalls des Libanius von dem Maler, der ein Bild des Apollo auf widerstrebendes Lorberholz (Daphne) malen wollte¹⁾.

Dieser Hausfreund, der Velazquez bald nach Madrid folgte, mag bei den Berathungen über den grossen Schritt das entscheidende Wort gesprochen haben.

Man kann sich denken, dass der Schwiegervater, der Mann ausgebreiteter Verbindungen, mit Empfehlungen an die bei Hof ansässigen Sevillaner nicht gekargt hat. Unter denen, die den jungen Mann in Madrid freundlich aufnahmen (*agasajado*) nennt er die Brüder *D. Luis* und *D. Melchor del Alcázar*. Diese Familie zählt im sechszehnten Jahrhundert mehrere Berühmtheiten; von diesen beiden ist indess wenig näheres bekannt. Sie sind aber nicht zu verwechseln mit zwei gleichnamigen Männern, die oft im „Malerbuch“ angeführt werden und deren Lebensbeschreibung im Bildnisswerk steht. Melchor del Alcázar, geb. 1502, war ein angesehener Jurist, einer der Veinticuatro und Vicecastellan des Alcázar (*teniente de Alcaide*). Sein guter Stil erregte die Aufmerksamkeit Philipp II, der aber im mündlichen Vortrag den „Sevillanischen Cicero“ nicht wiedererkannte. Sein Bruder war der Epigrammatiker Baltasar (S. 31). Der älteste der sieben Söhne Melchor's war der gelehrte Jesuit Luis del Alcázar († 1613). Von unserm Melchor erfährt man nur, dass er ebenfalls Dichter war (*flórido ingenio sevillano*) und im sieben und dreissigsten Jahre (1625) zu Madrid starb. Pacheco rückt ein

¹⁾ El Arte de la Pintura I, 429. II, 46. 151. 288. 319.

Gedicht von ihm ein, die Künstleranekdote von den fünf Mädchen des Zeuxis¹⁾.

Von grossem Nutzen war Velazquez die Adresse eines hohen Sevillaner Geistlichen, des Kanonikus und *maestro de escuela* an der Kathedrale, D. Juan de Fonseca y *Figuroa* († 1627). Er bekleidete den angesehenen Posten eines *sumiller de cortina*. Dieses Hofamt, wie schon sein französischer Name (*somellier*) anzeigt, burgundischer Herkunft, wurde von mehreren Geistlichen verwaltet. Sie hatten die Gebetbücher zu verwahren, sagten dem Wochenkaplan die Stunde der Messe an, begleiteten den König in die Kapelle und standen neben dem Baldachin, dessen Vorhang sie auf- und zuziehen hatten. Es war also ein Ceremonienamt, wurde aber wegen seines Einflusses nur Männern von Stand und Ansehn ertheilt; es hat den Weg zum Kardinalat gebahnt, z. B. dem Gerónimo Colonna²⁾. *Figuroa* trat in der Folge in die Diplomatie; in demselben Jahre erhielt er eine Mission nach Parma zur Beglückwünschung des jungen Herzogs; der geheime Auftrag war, die italienischen Fürsten für das spanische Interesse, besonders in Betreff Valtellin's zu gewinnen und über die diesseitigen Pläne zu beruhigen. Er war ein Freund der Malerei und malte selbst, z. B. ein Bildniss des Francisco de Rioja. Er gedachte auf dieser Reise einen lang gehegten Wunsch zu erfüllen, Rom, Neapel und Sicilien zu sehen³⁾.

Es wurden nun Schritte gethan, dem jungen Maler die Aufnahme des Königs zu verschaffen. Dies galt als das einfachste Mittel zu raschem und dauerndem Erfolg bei den Grossen. Artemisia Gentileschi sagte dem Massimo Stanzioni, dass er die Bildnisse ansehn müsse als Mittel, sich die Gunst derer zu erwerben, die ihm später nützen könnten⁴⁾. Diesmal hatten Velazquez' Gönner keinen Erfolg.

Dagegen malte er im Auftrag seines Schwiegervaters den Dichter Luis de *Góngora*, der jenem wahrscheinlich für sein Bildnisswerk noch fehlte. Dies Porträt wurde in der Hauptstadt sehr gelobt. Ob es dasselbe ist, welches jetzt im Prado (1085) hängt, ist nicht gewiss. Ein gut gezeichneter, aber trocken und

¹⁾ Pacheco, *El Arte* I, 218. Vgl. 235. 254. II, 191. 282.

²⁾ Khevenhiller, *Annales Ferd. X.*, 1067. Domenico Zane nennt es *impiego molto onorevole, e che ha portato altri al cardinalato*. Depesche vom 24. Dec. 1656.

³⁾ Depesche des Anast. Germonio, Erzbischof von Tarantasia, vom 20. Juli 1622 im Turiner Archiv.

⁴⁾ *Dominici, Vite de' pittori napoletani* III, 178.

mager gemalter, nicht intakter Kopf, der wenig charakteristische Merkmale seiner damaligen Malweise hat.

Góngora war schon ein Sechziger. Obwol er eine Pfründe der Kathedrale von Cordoba genoss (er war früh in den geistlichen Stand getreten), so lebte er doch seit dreissig Jahren am Hofe, mit sehr bescheidenem Erfolge; Lerma hatte ihm eine *capellania de honor* verschafft. Er hat dem gezierten (*culto*) Stil des Zeitalters den Namen gegeben: der Marini und Lohenstein Spaniens. — Das Bildniss ist ein Charakterkopf ersten Ranges, in dem man eher einen Casuisten oder Penitenciario als einen Poeten vermuthen würde. Ein langgezogener Kopf von mächtigem, stilvollem Knochenbau: hochgewölbte, jetzt kahle Stirn, lange Hakennase, an der Wurzel stark vorspringend, ernster verschlossener Mund mit sauer herabgezogenen Winkeln, dünner Schnurrbart, langes vordringendes Kinn, der Nase sich entgegenkrümmend. In diesen strengen, schweren, verschlossenen Zügen, mit dem misstrauisch forschenden Blick der blinzelnden, von Falten starker Gedankenarbeit umzogenen Augen wird Niemand Anmuth und Einfachheit suchen. Wol aber passen sie zu dem Satiriker und Erotiker, zu dem Bilderschwulst und den labyrinthischen Gedankenspielen der Culteria. Auch scheint etwas darin von Gedrücktheit, eine Folge des langen Antichambrirens dieses *Séneca nuevo*, wie ihn Lope nannte¹⁾.

Figueroa verlor indess seines jungen Freundes Interessen nicht aus den Augen. Wahrscheinlich gleich nach seiner Rückkehr von der italienischen Reise brachte er die Sache wieder bei dem Minister Olivares zur Sprache, und im Frühjahr 1623 traf ein Brief von ihm ein, in welchem er, auf dessen Verlangen, eingeladen wurde, nach Madrid zurückzukehren. Eine Reiseunterstützung von fünfzig Dukaten wurde gewährt. Der Schwiegervater schloss sein Haus und begleitete ihn, „um Zeuge seines Ruhmes zu sein“, den er vorausahnte. In Figueroa's Haus wohnte und speiste er.

Im selben Jahre kam ein zehnjähriger Knabe mit seinem

¹⁾ Eine gute Wiederholung ist in England. In dem interessanten Werk Edward Churtons' über Góngora (London 1862) befindet sich ein guter Stich nach der Replik, die damals Henry Reeve gehörte. Sie soll aus der Sammlung Sir W. Hamilton's in Neapel stammen, kam in den Besitz des Kunstschriftstellers Otley, und wurde dann als Bildniss Gondomar's verkauft. Sie stimmt genau mit dem Madrider Bild überein.

Vater, dem Alcalden von Abilés in Asturien nach der Hauptstadt. Er wollte Maler werden und wurde dem als Lehrer beliebten Pedro de las Cuevas übergeben. Vierzig Jahre später ist er der Nachfolger des Velazquez geworden: Juan Carreño de Miranda.

Velazquez malte das Bildniss seines Gönners Figueroa, das verschollen ist. Noch am Abend des Tages, wo es vollendet wurde, nahm es der junge Graf Peñaranda, der Kämmerer des Infanten D. Ferdinand mit ins Schloss. „In einer Stunde sah es der ganze Palast“, die Infanten und der König, „eine seltene Anerkennung“ (*calificacion*). Es wurde beschlossen, dass er D. Ferdinand aufnehmen sollte; in der Folge aber schien es passender, dass er erst S. Majestät selbst male. Diese Aufnahme wurde indess durch die wichtigen Geschäfte (*grandes ocupaciones*) des Königs verzögert, — wahrscheinlich ist der Besuch des Prinzen von Wales gemeint.

Erst am 30. August fand der König Zeit zu sitzen, für eine Reiterfigur in natürlicher Grösse. Dies Werk fand den Beifall S. M., der Infanten und des Olivares, der in seinem energischen Stil erklärte, der König sei bis dahin noch nicht porträtirt worden. „Seine Excellenz der Graf Herzog unterhielt sich zum erstenmal mit ihm, feuerte ihn an, indem er ihn an die Ehre des Vaterlandes erinnerte, und versprach ihm, dass er allein S. M. porträtiren solle, und dass alle anderen Bildnisse weggenommen werden würden. Er hiess ihn sein Haus nach Madrid bringen“.

Hierauf führte Velazquez das Bild aus. „Alles war nach der Natur gemalt, auch die Landschaft“. Es war fünf Ellen hoch, ungefähr $3\frac{1}{2}$ breit. In der Calle mayor, gegenüber S. Felipe wurde es öffentlich ausgestellt, „zur Bewunderung der Residenz, und dem Neide derer von der Kunst, wovon ich Zeuge bin“ ¹⁾. Pacheco dichtete ein Sonett darauf, und ein langes Elogio der Sevillaner Jerónimo Gonzalez de Villanueva.

Es scheint, dass das Gemälde später, als es durch andere Reiterbilder des Rubens und des Urhebers selbst verdunkelt worden war, wenig mehr geachtet wurde, vielleicht am wenigsten von letzterem, der an dem etwas trockenen und harten Stil seiner Anfänge keinen Geschmack mehr finden mochte. Im Jahre 1686 finden wir es aus den königlichen Gemächern entfernt, in die Amtswohnung des Hofmarschalls (*aposentador de palacio*)

¹⁾ Pacheco, *Arte de la Pintura* I, 134 ff. Die vara beträgt 3 castilische Fuss.

in dem Schatzhause gebracht und seines Rahmens beraubt¹⁾. Seitdem kommt es nicht mehr vor und ist wahrscheinlich im Brande von 1734 untergegangen. Man würde viele der späteren Bildnisse des Königs hingeben, um dieses noch zu besitzen.

Die Anstellung.

Seine Aufnahme in den königlichen Dienst erfolgte am 6. Oktober 1623²⁾. Er erhielt zwanzig Dukaten monatlich aus der Kasse der kön. Schlösser und Villen. Nach Pacheco war die besondere Bezahlung der einzelnen Arbeiten versprochen; auch Arzt, Apotheker und Chirurg waren eingeschlossen. Ferner erhielt er alsbald noch 300 Dukaten Unterstützung (*ayuda de costa*), und eine Pension von weiteren 300 aus einer Pfründe, wozu indess der Dispens Urban VIII. erst 1626 eintraf. Die Wohnung in der Stadt wurde auf 200 veranschlagt. Auch sein Vater wurde versorgt; er erhielt in sieben Jahren drei Secretariatsposten mit tausend Dukaten Gehalt. Das Atelier (*obrador*) der *pintores de cámara* lag im Erdgeschoss (*cuarto bajo*) des Schlosses, in der „Wohnung des Prinzen“. Diese Summen waren verglichen mit dem Gehalt der bisherigen Hofmaler bedeutend. E. Caxesi erhielt nur 5000 Maravedis (etwa 367 francs) jährlich, Gonzalez 6000!

Der vierundzwanzigjährige Jüngling hatte nach kurzer Fahrt sein Ziel erreicht; er war in die merkwürdige, etwas bunte Succession der Bildnismaler des spanischen Königshofs eingetreten. Grosse Namen sah er unter seinen Vorgängern, aber es waren Italiener und Niederländer gewesen, neben denen die Spanier eine ziemlich ärmliche Figur machten. Carl V. verglich Tizian mit dem Apelles Alexander des Grossen; andere Maler hatten nur seine blasse, missgeformte, eisige Maske gesehen; Tizian hauchte etwas geistiges hinein: die Kaltblütigkeit des Feldherrn in der Schlacht, den durchdringenden Verstand des

¹⁾ Un retrato de el Rey Nr. Sr. D. Phelipe 4^o. siendo moço armado y a cavallo al natural con Baston en la mano derecha Original de mano de Diego Velazquez en un lienzo de 5 v. de alto, 3¹/₂ ancho poco mas o menos, sin marco.

²⁾ A Diego Velazquez, Pintor, he mandado rçiuir en mi seruicio, para que se ocupe en lo que se le ordenare de su profesion etc. Documentos inéditos 55. 398. Der Dukaten beträgt 11 Realen oder 375 Maravedis.

grössten Staatsmanns seiner Zeit, die olympische Apathie des Herrschers zweier Welten. Ihn hatte er nach Augsburg kommen lassen, wie jenen Aretiner Medailleur Leoni nach Brüssel. Sie sind beide bis an ihren Tod im Dienst des Hauses festgehalten worden, beider Bildnisse des Kaisers waren das Beste was sie in diesem Fach geschaffen haben.

Philipp II. hat den Maler von Cadore unaufhörlich beschäftigt; aber dieser hatte ihn nur als Prinz in Augsburg gesehen, sein Bildniss nach der Schlacht von Lepanto (1572) war ein Phantasiegemisch von Jugend und Alter. Die eigentlichen Chronisten seines Hofes waren Anton Mor und Alonso Sanchez Coello. Mor, obwol in der Malführung von den Italienern kaum berührt, hat gleichwol etwas von dem freieren Hauch, der Würde und Anmuth venezianischer Bildnisse. Er war ein Cavalier nach dem Herzen der Spanier (*aire grave y majestuoso*) und verkehrte auf so vertrauliche Art mit dem schwerzugänglichen Monarchen, dass er den Verdacht der Inquisition wachrief. Sein kühler Ton, seine unendliche Ausführlichkeit im Detail des Costüms passte zu dem förmlichen und prachtliebenden Hof. Dreimal wurde er berufen, die Bräute Philipps zu malen, einmal nach London; er hat uns auch dessen merkwürdige Schwestern und die Schönheiten des Hofes bewahrt; und nirgends bekommen wir einen höheren Begriff von der Feinheit und allseitigen Durchführung seiner Charakteristik, als in diesen lebensvollen Damenfiguren des Pradomuseums. Neben ihm malte zur Zeit der Elisabeth von Valois die Cremoneserin, Sofonisbe Anguisciola.

Der Portugiese Sanchez Coello, von dessen Einfluss bei Hof die Malerlegende ungläubliche Dinge erzählte, war in Wirklichkeit ein armer Schlucker und ziemlich charakterloser Künstler. Anfangs schloss er sich eng an Mor, von dem seine Bildnisse ohne Uebung des Blicks nicht leicht zu unterscheiden sind; nur fehlt ihm die Lebendigkeit und die eingehende Individualisirung. Sie sind treu in der bleibenden Form, allgemein in Ausdruck, Geberden und — Händen. Dann nahm er etwas an von venezianischer Faktur, man hat seine Köpfe zuweilen für venezianisch gehalten; dennoch sind diese weniger schätzbar als jene, in welchen er holländert.

Sein Schüler Pantoja de la Cruz war der geist- und leblose, peinlich fleissige und steife Maler des Hofes jenes schwachköpfigen Philipp III; in seiner Zeit steht er wie ein Anachronismus. Sein Erbe (er starb 1610) wurde Bartolomé Gonzalez (seit 1617), einer

der drei Kollegen, die Velazquez vorfand. In seinen glatten und schülerhaften Machwerken sind nur die Mängel Pantoja's geblieben: dessen zartes, dünnes, mit den alten Niederländern wett-eiferndes Traktament ist schwerfällig geworden. In den letzten Jahren noch hatte Gonzalez die Familie Philipp III in elf grossen Bildnissen in ganzer Figur für das Pardoschloss gemalt. Er verhält sich zu seinem Vorgänger, wie dieser zu Coello und wie Coello zu Mor. Er ging mit den Hofporträtisten in derselben Progression abwärts wie mit ihren hohen Originalen.

Philipp IV war kein besserer, nur unglücklicherer Regent als sein Vater; aber das Wiederaufleben des nationalen Geistes brachte dem Hof den grössten Bildnissmaler spanischer Abkunft. Dieser hat nur einen ebenbürtigen Nachfolger gehabt, aber mehr als ein Jahrhundert später: Goya. Die Bildnissmaler des letzten Habsburgischen Schattenkönigs, Carreño, del Mazo waren auch nur Schatten des Velazquez.

Der regierende König eignete sich ganz die Gewohnheit vertraulichsten Verkehrs mit seinen Malern an, zu der sein finsterer Grossvater den Ton angegeben hatte. Durch die geheimen Gänge konnte er jederzeit, auch in Abwesenheit des Künstlers, ins Atelier gelangen, denn er hatte für jedes Gemach des Palastes den Schlüssel. Eines Tages, erzählt der Florentiner Bernardo Monanni, fand sein Landsmann Cosimo Lotti, der auch in der Casa del Tesoro arbeitete, alle seine Sachen so verstellt, „dass er, obwol Ingenieur, die Architektur nicht begriff“. Er öffnet ein Kästchen und findet von seiner florentinischen Wurst (*salsicciotto*) die Hälfte abgeschnitten und dabei das allerhöchste Autograph: *la mitad para nosotros tomamos, la otra por limosna os la dexamos. Yo el Rey.*

In Velazquez' Atelier stand ein Sessel für S. M., um ihm mit Musse zuzusehn; er kam fast jeden Tag. „Kaum glaublich“ fand der alte Pacheco solche Freundlichkeit und Leutseligkeit, mit der ihn ein so grosser Monarch behandelte¹⁾. Diese beständige Gegenwart des Königs konnte nicht ohne Einfluss bleiben auf seine Art zu malen, denn die Herren, sagt Martinez, sehen mehr auf Raschheit als Güte der Arbeit; schon Philipp II, wenn er bei seinen Malern eintrat, fand meist, dass sie viel zu wenig fertig

¹⁾ No es creible la liberalidad y agrado con que es tratado de un tan gran monarca. Pacheco I, 139. Olivares habe ihm auch einmal den Königl. Leibarzt geschickt.

gebracht hatten¹⁾. Da die grosse Maxime der spanischen Könige war, zu thun was die Vorfahren, und besonders der Kaiser gethan hatten, so ist diess Verhältniss eigentlich die Erfüllung einer Regentenpflicht: die Vervollständigung der Aehnlichkeit mit den Ahnen; dieselben Anekdoten wiederholen sich nun.

Die Stadt Madrid.

Velazquez war und blieb bis an seinen Tod Bürger (*vecino*) Madrids. Als Diener des Königs erhielt er von diesem ausser Gehalt auch freie Wohnung. Er hatte zwar sein Atelier im Palast, im östlichen Flügel, und später als Schlossmarschall eine Amtswohnung in der östlich an den Alcazar stossenden Casa del tesoro; aber seine Privatwohnung war in der Stadt. Das Haus das er wenigstens in den vierziger Jahren bewohnte, lag in der Calle de Concepcion Gerónima und gehörte einem Pedro de Yta²⁾. Philipp II, als er zur Ermunterung der Bauthätigkeit den Hauseigenthümern ungewöhnliche Vergünstigungen gewährte, hatte der Krone die freie Verfügung über ein zweites Geschoss jedes Hauses vorbehalten; deshalb gab es so viele einstöckige Häuser in Madrid. Dieses königliche Stockwerk verlieh er seinen Hof-, aber auch Staatsbeamten, z. B. den Räthen, und dem Personal der Gesandtschaften.

Der Name jener Strasse existirt noch heute, sie ist eine Nebenstrasse der Strasse von Toledo, im Herzen des mittelalterlichen Madrid, und führt ihren Namen von dem Kloster der Hironymitinnen (*Monasterio de monjas jerónimas de la Concepcion de N^a. S^a.*), welches eine Oberkammerfrau der Königin Isabella, D^a. Beatriz Galinda, genannt La Latina, im Jahr 1504 gründete. Zu beiden Seiten des Hochaltars sieht man ihr und ihres Gatten Francisco Ramirez Mamordenkmal im Renaissancestil. Die Façade des Klosters im spätgothischen Stil der Reyes católicos ist beachtenswerth, der Architekt war ein „neuer Christ“ Hazan. Die einzige Kirchenfaçade in Madrid, die des Ansehens werth, ist das Werk eines Morisken.

1) Jusepe Martinez, Discursos 43. Palomino III 247.

2) Mas se le carga el derecho que su Mg^d. tiene perpetuo en las casas de Pedro de Yta en la calle de la Concepcion Gerónima, que tiene de aposento el dho Diego Velazquez. Dokument des Palastarchivs.

Des Malers täglicher Weg nach dem Palast ging über die von Philipp III kürzlich neugebaute Plaza mayor durch die Calle mayor nach der Plaza de palacio. Diese Calle mayor war die grosse Pulsader; der Lieblingsaufenthalt der *galanes*, schönen Damen und Abenteurer jeder Ordnung. Hier vergassen (nach Alarcon) selbst die Sevillaner ihre Alameda; sie ist das Indien der alten Welt, d. h. ein umgekehrtes Indien, wo man das Gold rasch los wird¹⁾.

Das Madrid der Zeit des Velazquez hat sich im Grundriss bis auf den heutigen Tag wenig verändert, wie ein Blick auf den grossen Antwerpener Plan zeigt. Nur neue Quartiere haben sich um diesen Kern gelegt. Schon damals hiess die Puerta del Sol der Nabel der Hauptstadt²⁾, und der Prado war die Abendpromenade der feinen Welt. Diess Madrid war eine Schöpfung Philipp II (seit 1561). Bisher war es eine kleine mittelalterliche Stadt gewesen, seit 1083 endgültig den Mauren abgewonnen, denen es als Vorposten von Toledo gedient. In der Reisebeschreibung Leo's von Rozmital (1466) wird es, als Station zwischen Getafe und Alcalá, mit einer Zeile abgefertigt³⁾. Die Umwandlung zur Grossstadt vollzog sich mit erstaunlicher Raschheit. In der Beschreibung des Pedro de Medina vom Jahre 1548⁴⁾ in der es heisst, dass der königliche Palast im Bau begriffen sei, ist dieser Stadt eine Seite (fol. 88 b) gewidmet; ihre Merkwürdigkeiten bestanden in gesunder Luft, gutem Wein, Brunnen und Feuerstein (*pedernal*). In der zweiten Ausgabe (1595) sind sieben Seiten hinzugekommen.

Diese Gesundheit des Klima's allein hat Madrids Glück gemacht. Der Kaiser hatte bei seinem ersten Besuch den heilsamen Einfluss des reinen trocknen Luftzugs des Tafellands auf seine gichtische Constitution empfunden und dort zu residiren beschlossen. Diese Luft, der es seinen arabischen Namen

1) Hoy en tu memoria acaba la alameda de Sevilla. *Alarcon, Mudarse por mejorarse*. La Calle mayor, cosecha de toda la buscona gente. *Tirso, Por el sotano y el torno*. Las Indias de nuestro polo, si hay Indias de empobrecer, yo tambien Indias la nombro. *Alarcon, las paredes oyen*.

2) Es ombligo de la corte la puerta del Sol. *Tirso a. a. O.*

3) Leo von Rozmital, Ritter-, Hof- und Pilgerreise, Stuttgart 1844, 102. Id oppidum locis campestribus in colle jacet, non admodum amplum.

4) D. Pedro de Medina, grandezas y cosas notables de España. Sevilla 1548. Neue Ausgabe von Diego Perez de Messa, Prof. der Mathematik zu Alcalá, 1595.

verdanken soll¹⁾, wurde durch die Winde der Sierra de Guadarrama und noch mehr durch die mächtigen Wälder temperirt; noch im Jahre 1582 nennt sie Argote de Molina „ein gutes Revier für Sauen und Bären“. Damals wählte man es zum Sommeraufenthalt; heute ist sein Klima unter allen Städten Spaniens das verderblichste. Die Wälder sind zur Zeit Philipp IV verschwunden. Schon im Jahre 1640 machte sich der Holz-mangel empfindlich fühlbar, man fand nöthig, Baumpflanzungen vorzuschreiben, besonders an Flüssen, und führte das Sprichwort an, „dass die Franzosen an die Vergangenheit, die Italiener an die Zukunft, die Spanier nur an die Gegenwart denken“.

Philipp II mathematischem Geist leuchtete die Lage „im Nabel seiner Reiche“ ein. Der Neubau wurde mit echt spanischem Leichtsinne betrieben, die Linien der Strassen blieben dem Zufall überlassen; trotz des vorzüglichen Materials von Holz und Stein baute man eifertig aus Lehm, wie man es noch jetzt in kastilischen Landstädten sieht, und um die Luft rein zu halten, verzichtete man auf die Abtritte. Daher war Madrid die schmutzigste und übelriechendste Stadt Europas²⁾.

Nach und nach verliess der Adel Toledo und Valladolid und baute sich Paläste³⁾. Der leichte Verdienst lockte die erwerbende Klasse an; „Mancher erdreistet sich (sagt Medina) zu dem Grafen Gevatter zu sagen, dessen Land er vor kurzem hinter dem Esel verlassen hatte“. Aber da der Unterhalt für Menschen und Vieh aus weiter Ferne herbeigeschafft werden musste, war das Leben schon unter Philipp II theurer als in Rom. Nachdem Philipp III es noch einmal mit Valladolid versucht

¹⁾ Madrid è nome arabico et vuol dire loco ventoso, d'aere chiaro, sottile, et sano, et di sito fertile. *Venturini*, Viaggio 1571 (Handschrift). Bei der Einnahme durch Ramiro II (939) kommt der Name *Magerita* zuerst vor. Es muy sana el clima de M., por frio y seco. *Tirso*, *En M. y en una casa*.

²⁾ Man goss den nassen Lehm zwischen Bretter, die man wegnahm, wenn er festgeworden war. „Non avendo necessari ó latrine in casa, gittano tutto quello che noi solemo mandar per essi dalle strade, e dalle finestre avanti le loro porte, et dove passano, il che è pero di manco biasimo che'l veder come si veggono et per spesso gl'huomini, e talhora anco qualche femina far il loro agio pubblicamente per dette strade il giorno, mostrando arditamente la faccia come fossero della scuola di Diogene“ *Venturini*, a. a. O. *Tirso*, *Quien calla otorga* I, 7 sagt, man werde krank von seinen nächtlichen Dünsten.

³⁾ Es infinita la nobleza che le habita: toda Castilla se pasa á la corte. *Tirso*, *En Madrid y en una casa* I, 8.

hatte, nahm unter seinem Sohn die Bauthätigkeit einen fieberhaften Aufschwung. Die Fremden strömten herzu, vielstöckige Häuser mit Balkons an allen Fenstern erhoben sich, deren Insassen sich nicht kannten; man sagte, hier sei eine Wand von der andren weiter entfernt als Valladolid von Gent, und wer Morgens ausgehe, erkenne Abends seine Strasse und sein Haus nicht wieder¹⁾. In ähnlichen Hyperbeln schildern die Dichter die Raschlebigkeit: Frauen, Häuser und Trachten verwandeln sich vor unsern Augen; und es giebt nichts dauerndes hier als den Wechsel. „Der grosse Mann der, kaum todt, Abends fortgefahren wird, ist morgen vergessen, und Niemand hat Zeit deinem Sarg eine Erdscholle nachzuwerfen²⁾“. Es versteht sich, dass die Damen das alles himmlisch fanden. Calderon lässt es uns sagen durch seine Eugenia: ihr ist der Staub, Koth und das Wagengerassel der Madrider Gassen theurer als der duftigste Blumengarten³⁾.

Ungeachtet der Charakterlosigkeit der baulichen Physiognomie des modernen Madrid, das z. B. keine bemerkenswerthe Kirche besitzt, mit Ausnahme von S. Gerónimo (dessen Abbruch neuerdings mit Mühe verhindert wurde), und dessen banale Strassen an die Nichtigkeit französischer Provinzialstädte erinnern, hatte die spanische Hauptstadt im siebzehnten Jahrhundert einen besonderen Reiz: ihren kosmopolitischen Zug.

Was dem Ankömmling zuerst auffiel, war in der Kapitale dieser streitbaren Monarchie eine ganz offene Stadt zu finden, ohne Mauern, Thore und Gräben. Die Mauern mit den 130 Thürmen waren bei der Erweiterung nach und nach weggebrochen worden oder zerfallen. Daher vergleicht Gongora die Stadt mit dem Nil, wie dieser keine Ufer für seine Gewässer, so leidet Madrid keine Mauern für seine Häuserexpansion⁴⁾. Madrid war damals noch ein Mittelpunkt der europäischen grossen Politik.

1) En Madrid Partos y Medos viven una casa misma, sin saber unos de otros. Calderon, *No hay cosa como callar*. Está una pared aquí de la otra mas distante que Valladolid de Gante. Tirso, *La celosa de sí misma*.

2) Como se vive de prisa, no te has de espantar, si vieres metamorfosear mugeres, caras y ropas. a. a. O. Calderon, *Los empeños de un acaso* III. Lope, *Al pasar del arroyo* III. En M., sin ser Jordan, las mas viejas (casas) se remozan. Tirso, *La celosa*.

3) Guárdate de la agua mansa I.

4) Nilo no sufre márgenes: ni muros Madrid. Sonetos heróicos 28.

Das Wachsthum dieses Emporkömmlings, der das altherwürdige herrliche Toledo verdrängte, fällt parallel mit der Zeit, wo Spanien aus seinen nationalen und von der Natur vorgezeichneten Grenzen heraustrat und die Tendenz zur Universalmonarchie nahm. Ein Hof, der seine Statthalter nach Flandern, der Lombardei, Neapel, Sicilien und Amerika schickt, muss ein weltstädtisches Wesen bekommen. Tirso nennt Madrid den „Universalplatz“, die „Weltkarte“, die „ganze Welt“. „Sie ist, sagt Calderon, das Vaterland aller, die in ihrer kleinen Welt, Eingeborene und Fremde, gleich geliebte Söhne sind“. Die Spanier, die von ihrem Land als dem „Schutz und Zepter der Welt“ träumten, waren stolz auf diess „edle Gasthaus aller Fremden“¹⁾. Die Madrider werden als gesprächig, höflich und gefällig gerühmt, diess überraschte in einem Land, in dessen Ortschaften sonst die Fremden mit Steinwürfen begrüsst zu werden pflegten²⁾. Es war schon damals die „Sphäre“ nicht nur der Schönheit, sondern auch des verfeinerten Lebensgenusses³⁾. Die Stadt am Mansanares war trotz ihrer schwerzugänglichen Lage eine Art Weltbazar besonders für Luxusartikel. Wer pessimistisch gestimmt war, nannte es das Neue Babylon, wo die schärfsten Köpfe in der Vielheit der Sprachen verwirrt werden; das Hospital, wo man Sünden auffängt wie Beulen, und von Glück zu sagen hat, wer gesund herauskommt⁴⁾. —

Da konnte es nun auch nicht an lebhaftem *Kunstverkehr* fehlen.

Kunstliebhaberei, Kunstverständniss und Kunstunterhaltung waren damals in Madrid bereits Ueberlieferung. Ja wenn man

1) Basta che M. es tienda de toda mercadería. — Como es plaza universal, ese nombre pueden dalle Es todo el mundo esta villa. *Tirso, En M. y en una casa* I, 8. A M., famosa corte, que la mapa del mundo es. Ders., *La Villana de la Sagra*. Que es España amparo y cetro del mundo, noble hospedage de todos los forasteros. *Calderon, Amigo, amante y leal* I. En Madrid, patria de todos, pues en su mundo pequeño son hijos de igual cariño naturales y extrangeros. Ders., *El maestro de dansar*.

2) La gente si trovò conversevole, cortese, et grata. *Venturini* a. a. O.

3) Madrid que es el cetro y la esfera de toda la lindura, el aseó, la gala y la hermosa. *Calderon, No siempre lo peor es cierto* II.

4) Esta nueva Babilonia, donde verás confundir en variedades y lenguas el ingenio mas sutil. *Calderon, Hombre pobre* I.

Es hospital la corte, venturoso el que sano de ella escapa. Peganse como bubas los pecados. *Tirso, El pretendiente al revés*. III, 10.

an Philipp II und seine Umgebung (ich nenne nur Granvella) zurückdenkt, so fühlt man sich jetzt schon in einer Zeit der Epigonen. Die Kabinette und Ateliers der Italiener Pompeo Leoni und Jacomo Trezzi aus Mailand, mit ihren Münzen, Anticaglien, Gemälden und Handschriften gehörten einst zu den Sehenswürdigkeiten des Hofes, an denen kein Fremder von Stand vorbeiging. Jedoch nach der Pause der zwei Jahrzehnte Philipp III, dessen geistige Nullheit auch hier einschläfernd gewirkt hatte, kam unter seinem jungen Nachfolger alsbald wieder etwas Bewegung in diesen Verkehr.

Vincenz Carducho hat in seinen Dialogen einige werthvolle Andeutungen über die damalige Liebhaberwelt Madrids aufbewahrt (S. 333 ff.). Sein Buch erschien 1633, jene Schilderung aber muss früher aufgesetzt worden sein, da Monterey noch dort ist, der im Jahre 1628 nach Italien ging. Er hätte seinem Bericht noch mehr als bloss allgemeines Interesse geben können, wenn er sich nicht aus Uebermass von Rücksichtnahme enthalten hätte, die einzelnen Gemälde namhaft zu machen; aber er fürchtete Eifersucht zu erregen (*por excusar ocasiones y celos* S. 341).

Auch hier ist der italienische Einfluss unverkennbar. Mehrere unter den kunstsinnigen Grossen waren in Italien gewesen: der ehemalige Vicekönig von Neapel, Juan Alfonso Pimentel, Graf von Benavente; Juan de Tassis, Graf von Villamediana, der Oberpostmeister; zwei Italiener gehören zum Hofgesinde Philipp IV, der florentinische Bildhauer (besonders in Pferden) und Edle Rutilio Gaxi (er hatte den burgundischen Posten eines Acroy), von dem die Modelle zu mehreren Madrider Brunnen herrührten, und der schon genannte Römer Crescenzi.

Auf grösstem Fuss und mit fürstlichem Luxus hatten ihre Paläste eingerichtet zwei Verwandte des Ministers, Monterey und Leganés. Das sind die, welche (wie Novoa sagt) „Alcazare bauten für reiche Tapisserien und kostbare Kupferstiche der Ersten, die Brüssel und Rom besassen“. Von Diego Mexía de Guzman, später Marques de Leganés, dem Schwiegersohn Spinola's, wusste man, dass er mit Widerstreben nach den hohen auswärtigen Posten ging, die ihm ohne Verdienst und trotz Misserfolgen zufielen, denn sein Herz hing an den Schätzen seines Hauses zu Madrid, mit den seltenen Uhren und Spiegeln, den Sekretären von ausgesuchter Marketeriearbeit und dem Artilleriemuseum, den Gemälden und den Lustgärten¹⁾. D. Emanuel de

¹⁾ Novoa in den Documentos inéditos 77, 97 und 390 ff. Er ging als Gouver-

Fonseca y Zúñiga, Graf von Monterey errang sich in der Folge unter den Plünderern Neapels die Palme. „Wozu, ruft Novoa, dessen Werk den Neid und Hass athmet, welchen das Treiben dieser Günstlinge geweckt, hat uns Monterey's Aufenthalt in Neapel gedient, als den Vorrath von Silber, Juwelen, Tapeten und Gemälden zu vermehren?“ Schon damals besass er eine schöne Sammlung, darin war die Röthelzeichnung des Cartons der Badenden von Michelangelo.

Der Geschmack der Sammler war noch etwas in der Richtung unserer alten fürstlichen Kunstkammern: Waffensäle, venezianische Gläser (für die Gesandten der Republik ein Mittel die Herren vom Hofe geschmeidig zu machen), Sekretäre, flandrische Tapisserien, Medaillen, Kupferstiche, illuminierte Breviere, Zimmeraltärchen, kostbare Drucke, Elfenbeinschnitzereien (Espina), musikalische und mathematische Instrumente. Die Malerei anlangend war den Künstlern schon damals das antiquarische Vorurtheil verdriesslich; „die Sense des Todes, sagt Carducho, muss erst das beglaubigende *me fecit* darunter setzen; die Sichtbarkeit der Person löscht das Verdienst des Werks aus.“

Von besonderem Interesse ist seine Schilderung von Zirkeln und Conversationen der Kenner und Freunde der Kunst. In einem ungenannten Hause fand man sich Abends zusammen, um Gemälde, Zeichnungen, Modelle, Statuen „mit viel Geschmack und Kenntniss zu besprechen und umzutauschen“. Da zeigte sich Kennerschaft „aller Originale Raphael's, Correggio's, Tizian's, Tintoretto's, Palma's, Bassano's“, und auch der Lebenden. Die besten Künstler fanden sich ein, desgleichen Herren vom Stande, die an solchem *virtuoso divertimiento* Geschmack fanden. Ausser Gemälden sah man „Rüstungen und Degen berühmter Waffenschmiede, damascirte Dolche, Arbeiten von Bergkrystall, Schreibische, Pyramiden und Kugeln von Jaspis und Glas“. (Diese Kunst der Arbeit in deutschem Bergkrystall und Halbedelsteinen hatte Jacomo Trezzo eingeführt). Der Herr des Hauses war grade damit beschäftigt, ein Tauschobjekt (*unas ferias*) zusammenzustellen, über das er mit dem Admiral von Kastilien, D. Juan Alfonso Enriquez de Cabrera eine Verabredung getroffen hatte. Es bestand in einem Originale Tizian's, sechs Köpfen von Anton Mor, zwei Broncestatuen und einer kleinen Feld-

neur nach Mailand „con poco gusto suyo por volverle á desacomodar de la grandeza del domicilio, alhajas y verjeles alrededor de Madrid.“

schlange. Der Admiral hatte ihm die gute Kopie eines Bacchanals von Caracci überlassen. Sie sahen dort auch eine Madonna Raphael's aus dem Kloster der Barfüsser-Carmeliterinnen in Valladolid, die Monterey gehörte, welcher sie nach Italien mitnehmen und restauriren lassen wollte. Es war die noch heute oft in Spanien und in Valladolid vorkommende Madonna della Rosa. (Prado 370.)

Diese Tauschgeschäfte müssen sehr beliebt gewesen sein. Denn da man dort seiner Liebhabereien, Studien und Ansichten rascher müde wird als anderwärts, so konnte man ja durch Ablassung eines Stückes, an dem man sich sattgesehen, ohne Kosten neues bekommen; besonders unter Leuten, bei denen Geldgeschäfte nicht standesgemäss waren.

Auch an andern Gelegenheiten gute Sachen zu erwerben, fehlte es in Madrid nicht. Nachlässe Verstorbener wurden von der Familie inventarisirt und taxirt; man nahm heraus was sie behalten wollte, und das übrige wurde im Hause zum öffentlichen Verkauf aufgestellt, mit angehefteten Preisen. Solche Almonedas fanden selbst nach dem Ableben der königlichen Personen statt; die grösste, die es je gegeben, war die Philipp II, seit 1608. Sie zogen sich oft Jahre lang hin. Man konnte hier die besten Sachen der Reichsten und Vornehmsten wiederholt und mit Musse in Augenschein nehmen. Der Graf Harrach, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zweimal als Gesandter an den spanischen Hof kam, giebt in seinem höchst merkwürdigen Tagebuch auch von diesen Almonedas Nachricht; im Lauf von fünf Jahren nennt er nicht weniger als zwanzig, fast alle von Adligen. Aus ihnen stammen mehrere Bilder der Gräflin Harrach'schen Gallerie in Wien¹⁾. Die Preise überstiegen oft das Doppelte des Marktwertes, aber man konnte auch abhandeln, und nach Verlauf einiger Zeit wurden die Erben milder.

Neben denen, welche aus Eitelkeit und Frohndienst der

¹⁾ In der Almoneda des lucchesischen Botschafters handelt er um einen Andrea und drei Tizians (10. März 1674); in der des Joseph Gonzalez kauft er 15 Stücke, „gar wolfeil“ (27. Sept.); in einer ungenannten „ein Altar mit zwei Thüren“ aus der Schule Dürers (21. Mai); „in meiner Gasse die drei musicirenden Mädchen“ (Catalog 169); in der des Peñaranda die Belagerung von Valenciennes von P. Snayers (23. Feb. 1677); etliche Bilder in der des Marques de los Velez (20. Jan. 1698). (Tagebücher des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach (im Gräflin Harrach'schen Archiv zu Wien), deren Benutzung mir der jetzige Graf Harrach aufs liebenswürdigste gestattete.)

Mode sammelten, gab es auch echte Liebhaber. Das lebhaft gefärbte Bild eines solchen entwirft Quevedo¹⁾. Juan de Espina war nach ihm das Muster eines Kunstfreunds, und ausserdem ein wahrer Philosoph. Feinheit und Gründlichkeit der Kenntnisse, Findigkeit und Ausdauer im Suchen, Nichtachtung der Preise (er hatte fünftausend Dukaten Einkünfte); Auswahl des „Unbezahlbaren“ und Geschmack in der Aufstellung, stete Offenheit des Hauses für Künstler und Gelehrte. „Er konnte jeden Gast fragen nach Geschmack und Beschäftigung, und dieser sicher sein, dass sich etwas für ihn finde. Dort gewann man die Stunden, die man anderwärts verlor, und der Tag verging, ohne dass man die Schritte zählte“. Ein tiefsinniger Grübler, galt er für einen Magier und ist als solcher sogar auf die Bühne gebracht worden.

„Er allein bewahrte in seinen Gemächern Gemälde, welche die Macht und Herrschaft der Nepoten in Rom und die Grösse der Potentaten nicht aufzuspeichern vermochte; er hat mit grossem Aufwand in seinem Haus das seltenste vereinigt, was Alle in den verschiedensten Provinzen besaßen; und Jahre lang war dieses Haus ein Auszug (*abreviatura*) der Wunder Europa's, aufgesucht von den Fremden, zu grosser Ehre unsrer Nation, die oft vielleicht nichts weiter von Spanien erzählten, als die Erinnerung an ihn.“

In dasselbe Jahr, wo Velazquez nach Madrid übersiedelte, fällt der Besuch des Prinzen von Wales, Carl, der dort vom 17. März bis zum 9. September verweilte²⁾. Nach Lope de Vega brachte er „mit merkwürdigem Eifer alle Gemälde zusammen die zu haben waren, er schätzte und zahlte sie mit übermässigen Preisen“. Jenem Espina suchte er denn auch sein Kleinod, die zwei Bände Handschriften mit Zeichnungen des Leonardo da Vinci abzuhandeln, aber ohne Erfolg; der Besitzer hatte sie nach seinem Tode dem Könige bestimmt; vierzehn Jahre später liess der Graf Arundel darnach forschen, der sie auch erhielt. Diese stammten aus der Almoneda des Pompeo Leoni († 1608), in der Andrés Velazquez einen kleinen (einen Fuss hohen) auf Kupfer gemalten Correggio davongetragen hatte, eine Madonna mit dem Kinde und dem heil. Joseph; der Prinz

¹⁾ Quevedo, obras, Ausgabe von Guerra y Orbe, I, 219, hier zum erstenmale abgedruckt.

²⁾ Man s. meinen Artikel in der Deutschen Rundschau von 1883.

bot ihm vergebens 2000 Escudos; aber der König kaufte ihn selbst und machte ihn dem Gast zum Geschenk¹⁾. Damals war die Almoneda des Grafen von Villamediana noch offen. Dieser Mann von glänzendem Geist war am 21. August 1622 auf Anstiften des Königs in seiner Kutsche erschossen worden, man weiss nicht genau, ob wegen seiner satirischen Gedichte von unerhörter Keckheit und Bosheit, oder wegen seiner verwegenen Galanerien mit der jungen Königin. Er war sechs Jahre in Neapel und Florenz gewesen, von wo er Gemälde, Waffen und Alterthümer mitbrachte. Als der neuernannte Erzbischof von Burgos, Fernando de Azevedo sich in Madrid verabschiedete, schenkte er ihm einen Tizian von tausend Escudos Werth, „damit er sich seiner in Burgos erinnere“. Jener Verkauf fand statt an der Puerta del Sol, gegenüber S. Felipe el Real. Oft kam der Prinz in das Haus des D. Gerónimo Fures y Muñoz, eines Sammlers und Erfinders gemalter Sinnbilder (*empresas*), um dessen Cabinet von Gemälden und Originalzeichnungen der grossen Italiener zu sehn. Dieser schenkte ihm acht Gemälde und eine Anzahl kunstreicher Waffen. Aus Crescenzi's Sammlung erhielt er später durch Cottington ein Gemälde Rosso's, den Streit der Musen und Pieriden (Louvre 369) für 400 Dukaten. Der Prinz fand auch an spanischen Malern Geschmack. In seiner Sammlung kommen Stilleben vor von dem als Blumenmaler sehr geschätzten, jetzt verschollenen Juan Labrador († 1600); ferner ein Nachtstück der „Hirten“ von Pedro Orrente.

Gelegenheit gute Sachen aus Privatbesitz zu sehen, gaben auch die grossen Kirchenfeste, wie Fronleichnam, S. Johannis. Da wurden die Balkons mit Tapisserien behängt, im Erdgeschoss von der Strasse aus sichtbare Altäre errichtet, geschmückt mit Blumen, grünen Zweigen, Gemälden, Paramenten und Lichtern, vor denen man sang, spielte und tanzte.

¹⁾ Khevenhiller, Annales Ferdin. X. 333. In einem Ms. des Brit. Mus., Observations concerning pictures & paintings in England 1650 & 52, wird dieser sbozzo als in Mr. Bayley's Besitz befindlich erwähnt, nebst der „Schule des Amor“. Vielleicht ist es das Bild in Petworth. Waagen, Treasures III, 43.





Der alte Palast.

Hof und Palast von Madrid.

Velazquez gehörte also nun zum Hof des Königs von Spanien, er war dessen Hausgenosse geworden. Seine Existenz war fortan in den unabänderlichen Gang dieses Hoflebens hineingezogen, das sich mit der Regelmässigkeit der Himmelskörper zwischen Palast und Villa, Festen und Ceremonien in Madrid, Landlust und Jagd im Pardo, Escorial, Balsain und Aranjuez abspielte. Denn „der spanische König weiss Tag für Tag, was er sein ganzes Leben hindurch thun wird“. Seine Freiheit und Ruhe hatte er für immer hingegeben; nur in Italien hat er sie wieder gekostet. „Rasch leben und langsam sterben“ hiess es hier, und die Haupterlebnisse waren Enttäuschungen (*desengaños de palacio* (Calderon).

*Alto: somos de palacio?
Trasnochar, ir á dormir
al amanecer, y morir despacio.*

(Alarcon, los favores del mundo. II, 2.)

Allen die ihm dienten, gab Seine Majestät in Palast und Stadt Wohnung und Kost, bis auf die Wachen, an tausend Personen. Sie erhielten in den Speisekammern täglich ihren Mundvorrath: Fleisch, Geflügel, Wildpret, Fisch, Chocolate, Früchte, Eis, Brot und Oel, Kerzen und Kohlen. Zum Theil wurden auch Arzt und Apotheker bezahlt. Sie kosteten ihn jährlich eine Million Escudos; bloss die Wachskerzen 60,000 Dukaten.

Der spanische Hof, schreibt Boisel¹⁾, ist kein Hof im Sinn des französischen und englischen; er ist ein Privathaus und führt ein abgeschlossenes (*serrée*) Leben. Die Habsburger haben bis zum Untergang der Linie die Ordnung und Einrichtung des Hofes von Burgund beibehalten, die sehr verschieden war von der alten, einfachen und billigen Hofhaltung der castilischen Monarchen. Der König nannte sich Nachfolger und Erbe des Hauses Burgund. In dem Hof dieser Philippe lebte der Hof Philipps des Guten und Karls des Kühnen fort, in seinen Gepflogenheiten und in seiner Prunkliebe, in seinen Aemtern und Titeln. Der Monarch speiste allein, die Königin und jeder Infant hatten ihren Hofstaat, ihre „Familie“ für sich²⁾. Ein Theil des Hofes hiess *Casa de Borgoña*; Rechnungen und Bücher des Palastes wurden nach burgundischer Art geführt, die Namen der Hofchargen waren zum Theil burgundisch³⁾.

Diese Aemter, welche nicht gekauft, sondern vom Könige geschenkt wurden, waren die Ziele des Ehrgeizes verschiedener Ordnung, sie dienten als Köder, um den Adel von seinen Schlössern in die Hauptstadt zu locken. Die Spanier alten Schlags hatten die Einführung dieses fremdartigen und kostspieligen Hofwesens anfangs nicht ohne Aergerniss mit angesehen. Noch im fünften Jahre Philipp II wagten die Cortes von Castilien vorzustellen: „Euer Haus von Burgund ist mit so übermässigen Ausgaben verknüpft, dass man mit selbigen ein Reich erobern könnte: sie verschlingen den grössten Theil der Renten des königlichen Patrimoniums. Das Schlimmste aber ist der Schaden und Nachtheil fürs Reich: dass die Gebräuche und Sitten Castiliens vergessen werden und des spanischen Volkes Kräfte so geschwächt, erschöpft und ausgesogen, dass es Ew. Maj. jetzt nur noch wie der Pelikan mit seinem Herzblut dienen kann“. —

Der Name des alten Alcazar von Madrid wird oft im Lauf dieser Erzählung genannt werden. Ihr Held ist über ein Menschenalter lang seine breiten und engen Treppen auf-

¹⁾ Journal du Voyage d'Espagne. Paris 1669. 4^o, 178. Im Jahre 1659 angetreten. Relazione di Spagna 1605, Magliabechiana 5077. 60.

²⁾ Zane, Relazione di 1659.

³⁾ Sumiller de corps (Oberkammerherr), s. de cortina (S. o. 163), s. de la cava (Oberschenk), s. de paneteria (Oberküchenmeister), guardamangel und contralor (Hofküchenschreiber); grefier (Hofzahlmeister), ugier de vianda, portero de mayson, acroy.

und abgestiegen und hat seine endlosen Gänge durchmessen; ein grosser Theil seiner Werke war für dortige Gemächer bestimmt und sein Atelier befand sich hier; er hat seine künstlerische Ausstattung geleitet.

Der Wunsch in diesem längst untergegangenen Gebäude etwas orientirt zu sein, wird sich also öfters aufdrängen. Und da Niemand unter den Hunderten von Künstlern und Gelehrten, die in ihm gelebt und verkehrt haben, auch nicht einmal nach dem Brande des 24. November 1734 sich bemüssigt gesehen hat, der Nachwelt ein Bild desselben zu erhalten, so wird der folgende Versuch einer Beschreibung, gemacht mit Hülfe von Inventaren, Reisebeschreibungen und des Fragments eines alten Grundrisses¹⁾, wol für keine ganz undankbare Mühe gelten.

Es ist der Palast, in dessen nordwestlichem Thurm Franz I gefangen gehalten wurde und den Besuch seines Besiegers empfing, wo die Tragödie des D. Carlos sich abspielte und das Testament des letzten Habsburgers unterzeichnet wurde, welches den Thron dem Enkel Ludwig XIV überantwortete. Wenn das von J. B. Sacchetti seit 1737 auf derselben Stelle und in derselben imposanten Lage am Westende der Stadt, neuerbaute Bourbonenschloss durch Einheit des Plans und prunkvollen Stil das alte übertrifft, so entbehrt es doch des nationalen Charakters und ist arm an geschichtlichen Erinnerungen. Seit es dem Museum die Gemäldeschätze abgegeben hat, gehört sein Inneres nicht mehr zu den ersten Sehenswürdigkeiten der spanischen Hauptstadt.

Die Gründung des Alcazar von Madrid verliert sich in die Nacht der maurischen Zeiten. Seit den frühesten Tagen haben die castilischen Könige gelegentlich in Madrid gehaust und im Pardo gejagt, aber ihr Palast stand an der Stelle des von der Prinzessin Juana, Tochter Carl V, zur Erinnerung an ihr Geburtshaus gegründeten Klosters der *Descalzas reales* (königlichen Barfüssernonnen). Der Alcazar war nur das Kastell oder die feste Burg, im Westen durch den Abhang nach dem Mansanares, an den übrigen Seiten durch Graben und Mauern geschützt. Im Jahre 1109 hatte er dem marokkanischen Heer des Almoraviden Tejufin widerstanden; der Name *Campo del Moro* (Mohrenlager) war dem Garten unter dem westlichen Abhang

¹⁾ Die Mittheilung dieses Plans des piso principal um den zweiten Hof (des Königs) verdanke ich der Güte des Sr. Guemes Willamez, Archivar des Palasts.

verblieben. Nach dem Neubau durch Peter den Grausamen im 14. Jahrhundert lesen wir von grossen Ceremonien und Staatsaktionen; aus jener Zeit stammten die festen Rundthürme. Unter dem prachtliebenden Juan II tagten in der Sala rica die Cortes von Castilien (1419). Hier wurden die Gesandten Frankreichs empfangen. Damals sahen seine Mauern glanzvolle Feste und trotzten Belagerungen; er war der Schauplatz der den spanischen Thron entwürdigenden Scenen des Lebens Henrique IV, der ihm seine letzte Gestalt gab. Vierhundert Mann behaupteten ihn (1476) gegen das Heer Isabellas unter Infantado. Die „katholischen Könige“, die dort im Jahre 1477 einzogen, haben ihn nicht bewohnt, aber am Freitag sprachen sie dort öffentlich Recht. Zum letztenmal hat er einen Sturm ausgehalten, als die Comuneros ihn besetzt hielten (1520—21).

Diese mittelalterliche Feste von Madrid reiht sich im Plan ganz den sonst bekannten Schlössern an. Ein Viereck mit grossen runden Eckthürmen und Höfen, nach aussen lange Galerien, mit Erkerthürmchen, von spitzen Helmen bekrönt, vielen kleinen und einer grossen Fensterreihe mit Balkons, nach Innen die Wohnungen und Säle, die ihr Licht von den offenen Terrassen (Loggien) des Hofes empfangen. Das Mauerwerk war unregelmässig.

Als der Kaiser nach Niederwerfung des Aufstands der Gemeinen dort zu residieren beschlossen hatte, ordnete er einen zeitgemässen Umbau an; er selbst hat ihn nie bewohnt. Dieser Umbau, begonnen von Alonso de Covarrúbias aus Toledo, fortgeführt von Luis de Vega ist erst von dem Sohne, Regent seit 1543, und dem Enkel zu einem gewissen Abschluss gebracht worden¹⁾; der innere Ausbau der grossen Gemächer und ihre Ausstattung war sogar ein Werk Philipp IV und seiner Baumeister. Diese modernisirte Burg ist das habsburgische Schloss, der „Alcazar der Philippe“, der zwei Jahrhunderte bestanden hat.

Die erhaltenen Stiche zeigen das Werk und den Stil der neueren Zeit in den beiden Höfen und in der Haupt- oder Süd-façade. Der Neubau bestand hauptsächlich in der Erweiterung des südlichen und Eingangs-Flügels durch einen parallelen, dessen Tiefe verdoppelnden Anbau. Diess lehrt ein Blick auf den Grund-

¹⁾ Deshalb heisst es in der Inschrift, die auf den Grundstein des Neubaus von 1738 kam: *Aedes Maurorum quas Henricus IV composuit Carolus V amplificavit Philippus III ornavit ignis consumpsit etc.*

riss: die überaus starke Zwischenwand, welche die beiden Folgen von Gemächern im südlichen Flügel trennte, war die alte Aussenmauer. An der Kante des mächtigen, viereckigen, südwestlichen Pavillons, des Thurms Philipp II, sieht man noch den alten runden Eckthurm hervorragend, jetzt zurückgeschoben in die Flucht der Westseite. Die Gemächer, welche in diesem neuen Theil angelegt wurden, sind die grossen Prachtsäle, *apuestos principales*, wie sie Philipp II nannte, von denen bei der Aufstellung der Gemälde so oft die Rede ist: der Südsaal oder Saal der Königin über dem Garten der Kaiser, der „Neue“ oder Spiegelsaal über dem Hauptthor; der zuletzt erbaute achteckige oder Kuppelsaal (*Sala ochavada*), die Tribuna.

Während dem von Westen der Hauptstadt sich Nähernden, über dem steilen, wüsten, von Regenströmen zerrissenen Abhang nach dem Mansanares und dem Park hin eine thurmreiche, trotzig, mittelalterliche Bastille entgegenragte, sah der von der Stadt aus, durch die Calle mayor über den Palastplatz (jetzt *plaza de armas*) Kommende die vornehme, ganz regelmässige Façade eines Cinquecento-Palastes, wie er passte für das Fürstenhaus einer loyalen Residenz. Nur wenige Hellebardiere fand man am Thor, denn der spanische König ist hinreichend geschützt durch sein treues Volk. Jener grosse freie Platz war das Werk Philipp II. Er hatte den bis dahin von engen Gassen, Privatgärten und zwei Kirchen eingeschlossenen Alcazar freigelegt. Die Kirche S. Gil war anderswohin verpflanzt worden; S. Miguel de la Sagra erstand neu in der Palastkapelle. Diesen Palastplatz begrenzte nach Süden die Marställe; der einzige von den Bauten Philipp II noch übrige Rest, die heutige Rüstkammer (*Armeria*) gehörte zu diesen *Cavallerizas*.

Diese moderne Front war aus weissen Hausteinen aufgeführt, und von zwei mächtigen, viereckigen und vierstöckigen Pavillons aus Ziegelsteinen flankirt, deren westlicher von dem genannten König, der östliche (*la Torre de la Reina*) erst zur Zeit der Minderjährigkeit Carl II aufgeführt wurde. Ein breites, dreifenstriges Portalstück mit Giebel im Herrerastil theilte die Façade in zwei zwölfstrige Hälften. Ueber dem Erdgeschoss mit kahlen Mauern und starkvergitterten Fenstern erhoben sich zwei Stockwerke, das obere das höhere, beide reich geschmückt mit Pilastern, Fensterverkleidungen und -Verdachungen von weissem Marmor, nebst vergoldeten Balkons, das Werk Philipp III? Da man indess von Räumlichkeiten eines zweiten, über

dem *piso principal* gelegenen, ja noch ⁷ stattlicheren Geschosses nichts liest, da ferner die Höhe der grossen Säle bei Annahme einer Zwischendecke im Verhältniss zu den Längenmassen des Grundrisses gedrückt erscheinen würde, so wird man auf die Annahme geführt, dass mindestens jene Prunksäle durch beide Ordnungen der Aussenseite hindurchgegangen sind, und also zwei Reihen Fenster gehabt haben, — was möglicherweise im ursprünglichen Plan nicht vorgesehen war.

Die Hauptaxe des mächtigen Baues war also von Süden nach Norden orientirt; in ihr lag, im Hauptgeschoss, die Palastkapelle S. Miguel, welche die beiden grossen Höfe und zugleich die beiden Haupttheile, die Wohnungen des Königs und der Königin schied. Man trat oder fuhr durch einen gewölbten Gang (*zaguan*) in den ersten, östlichen, grösseren Hof. Hier lagen unten die Wohnungen des Kronprinzen, der Infanten und der *Guardajoyas*; oben die Gemächer der Königin und der Prinzessinnen, die besten Wohnräume des ganzen Baus. Dann trat man in den zweiten Hof der Wohnung des Königs. Diese Höfe machten auf Fremde den Eindruck klösterlicher Kreuzgänge. Die etwas engen Bogen der untern Halle ruhten auf leichten jonischen Säulen von grauem Marmor, die obere Galerie hatte flaches Gebälk, wie im Palast zu Valladolid. Der Stil gehört den dreissiger Jahren an, es ist noch der leichte, bramanteske des Covarrúbias, sehr abweichend von den schweren Hallen, die Philipp II im Escorial ausführte.

Im zweiten Hof war der Verkehr sehr belebt und öffentlich. Seine Arkaden waren von Kram- und Bücherbuden, Juwelierläden besetzt; auch Maler stellten hier ihre Sachen aus¹⁾. Dazwischen strömten die aus und ein, welche in den Rathssälen zu thun hatten. Denn im unteren Geschoss lagen die Geschäfts- und Audienzzimmer der zehn Räte von Castilien und Aragon, Italien, Portugal und Flandern; des Staatsraths, des Ordensraths u. a. Von ihnen hiess der Hof *el patio de las covachuelas* (eigentlich Kellerchen). Dahinter lag die königliche Sommerwohnung (*cuarto bajo de verano*). Eine breite Treppe (*scala maestra*) von demselben grauen Marmor, mit enggestellten dünnen, blauen und vergoldeten Balustren führte nach dem stillen, vornehmen Stockwerk (*cuarto y aposento de S. M.; cuarto alto*). Man betrat zuerst (im Nordflügel) die Säle der Wachen (*Sala de guardias*), der spanischen, der deutschen, der burgundischen und walloni-

¹⁾ Palomino Museo III. 428 Lorenzo de Soto.

schen oder Bogenschützen (*archeros*). Sie lagen zwischen der oberen Loggia des Hofes und dem langen schmalen Saal der Nordgalerie (*galeria del cierzto*). Diese Galerie endigte in dem nordwestlichen Thurm, den König Franz von Frankreich bewohnte, später der des „Hermaphroditen“ genannt.

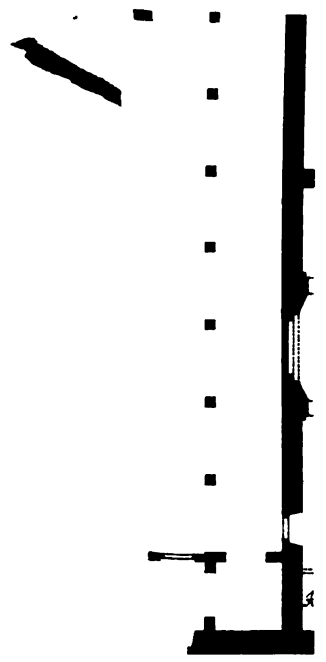
Hier an der Westseite begannen dann die grossen Staatszimmer: der Saal der *Consultas*, der Audienzsaal, der Speisesaal, die „Audienz des Präsidenten“. Hier tagten die Cortes, der König berieth mit dem Rath von Castilien, empfing und hörte die Gesandten und Cardinäle, ertheilte den Orden des goldenen Vlieses und ernannte die S. Jagoritter, empfing den Eid der Vicekönige und *capitanes generales*, wurde Morgens vom Nuntius und den Gesandten zum Gang in die Messe erwartet und nahm die Fusswaschung und Speisung des Gründonnerstags vor¹⁾. Nach dem Hof zu lag die Antecamara, früher war hier auch die Guardaropa. Im Westflügel befand sich die königliche Winterwohnung. Für ihre Gemächer war die alte Westgalerie zum Theil verbaut worden. Graf Harrach sagt, sie habe „schlimmen Eingang und lauter kleine Zimmer“. Sie war geschmückt mit Fresken, Tapisserien und vergoldeten Decken; Fussboden und Lambris mit Azulejos bekleidet. Sie reichte bis zu dem südwestlichen oder goldenen Thurm (*torre dorada, torre de despacho*). Hier aber athmete man auf: eine überraschende Ansicht von Stadt und Ebene eröffnete sich.

Zwischen dem Hof und den modernen Prachtsälen der Süd-*façade* lag der längste Saal des Schlosses, die alte Südgalerie, oder der Comödiensaal (170 × 35 kastilische Fuss), bestimmt für Feste, Maskeraden und die öffentliche königliche Tafel; daher „*Sala de fiestas publicas*“ genannt. Später wurde im Osten abgetrennt die *pieza del cancel*, wo die Königin mit ihren Damen die Messe hörte, denn sie lag vor der Kapelle; sowie das Schlafgemach der Majestäten. Es folgte ein quadratischer gewölbter Saal, an seiner Decke die früher der Königin Maria von Ungarn gehörenden vier Unterweltbilder Tizian's: die *Pieza de las furias*. Sie gehörte schon zu den Gemächern der Königin.

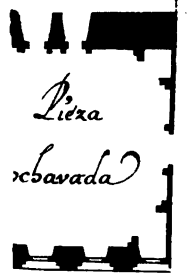
Die vornehmen Italiener, welche den Palast zu Philipp II und III Zeit sahen, sprechen sich nicht sehr günstig aus über den Gesamteindruck des Innern. Man merkte den Räumen

¹⁾ Gerón. de Quintana, *Historia de la Antigüedad, Nobleza y Grandezas de Madrid*. M. 1629. p. 331. Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid I*, 135 ff. M. 1881.

*Pieza
de
Guardias*



medias



*Pieza
de
Lavada*

ocio





die Anpassung an den mittelalterlichen Bau und die spanische Neigung zum Dunkel an. Venturini meint, es sei kein gutes Zimmer darin, umgekehrt wie in den Palästen Roms, wo es kein schlechtes gebe. Namen wie *pieza oscura* deuten auf einen Hauptmangel. Durch Thüren, an deren Sturz man in kurzen lateinischen Inschriften die Namen Carl V und Philipp II las¹⁾, mit den Jahreszahlen 1539 und 1561, trat man in Zimmer, die ihr spärliches Licht bloss durch die Thür von der „Terrasse“ des Hofes empfingen, oder durch ein einziges, kleines, hohes Fenster; manche waren niedrig und ganz dunkel, und alle von „schlechter Architektur“.

In der Richtung nach Osten schlossen sich an den Alcazar die Wirthschaftsgebäude, Küche, Bäckerei und das Schatzhaus (*Casa del Tesoro*), wo die Wohnungen und Ateliers der Künstler waren. Von diesen Anbauten ist keine Spur geblieben. Der Gesamtcomplex enthielt fünfhundert Wohnräume. —

Was wir von den Geheimnissen des untergegangenen Alcazar gern erfahren möchten, ist die Art der malerischen Ausschmückung aus der Zeit, wo Velazquez unter die Palastangehörigen aufgenommen wurde. Danach könnte man die Umgestaltung des Innern beurtheilen, welche im Lauf der Regierung Philipp IV unter seiner Mitwirkung stattgefunden hat. Das erste Inventar dieses Königs (1636) fällt freilich in eine Zeit, wo die Reform schon begonnen hatte. Indess führen Beschreibungen aus der Zeit Philipp II und aus dem Jahre 1599 auf die Vermuthung, dass bis zum Jahre 1623 die Grundzüge der alten Einrichtung sich erhalten hatten.

1. Der vornehmste Wandschmuck nach damaligen Begriffen waren die figurirten Tapeten (*paños historiados*). Die Spanier des Mittelalters behingen ihre Prunkzimmer mit in Wasserfarben bemalten Tüchern (*sargas*). Die Wandmalerei galt nur als nothdürftiger Ersatz. Zwar gab es zu Philipp II Zeit auch Webstühle für Tapisserien, aber die Bedürfnisse der königlichen Schlösser wurden fast allein durch die flandrischen Kunstanstalten von Arras, Brügge und Brüssel bestritten. Alle Beschreibungen spanischer wie portugiesischer Paläste dieser Zeit schildern die in Sälen, Galerien und Kapellen aufgehängten flandrischen

1) CAROLVS. QVINTVS. ROM. IMP.
HISPAN. REX.
MDXXXIX.

Tapisserien von Seide und Gold. Den Höhepunkt erreichte dieser Luxus um die Mitte des Jahrhunderts unter Carl V¹⁾. Diese Art des Zimmerschmucks hatte den Vortheil der Beweglichkeit: sie gingen nicht wie Fresken mit den Mauern zu Grunde, sie konnten im Sommer abgenommen und zusammengerollt werden, die kostbarsten wurden für besondere Feste reservirt und auf Reisen mitgenommen. Lope, scherzhaft über den Ursprung dieses Geschmacks philosophirend, meint, sie sollten andeuten, dass im Palast die Wände Ohren haben²⁾. Von dem Reichthum der im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert eingeführten und bestellten flandrischen Tapisserien gibt der noch jetzt vorhandene und bei Festen im Palast zur Verwendung kommende Vorrath einen Begriff. Beim Tode Carl II wurden sie unter 93 Nummern, meist Serien, inventarisirt. Diese Schätze setzten fremde Gäste in Erstaunen; Gramont nennt in seinen Memoiren die Tapisserien des königlichen Schlosses „viel schöner als die der Krone Frankreichs“ und gibt ihre Zahl auf achthundert an. Er sagte später einmal zu Philipp V, er möge deren vierhundert verkaufen, um seine Soldaten (oder Schulden) zu bezahlen; er würde noch genug behalten für vier Schlösser wie das seinige.

Bei grossen Kirchenfesten, beim Fronleichnamfest oder wie z. B. am 21. Juli 1624 bei Gelegenheit eines Ketzengerichts, wurden die grossen Höfe und die Corridore des Palastes mit Tapisserien behängt. Dazwischen liessen die königlichen Personen Altäre aufbauen, für welche die Schatzkammer ihre Silber- und Goldgefässe, Kassetten und Tischchen von edlen Steinen entleerte, die Orden von Madrid, ja die Kirchen Toledos und der Escorial beisteuern mussten. Venturini sah in der Guardaropa diese „Haufen (*cataste*) indischer und vlämischer Tapeten“ längs den Wänden, daneben Holzmodelle spanischer Städte, ein Magazin von Ebenholz und roth ausgeschlagene, gold- und perlengestickte Sessel. Sie vergegenwärtigen die Wandlungen des niederländischen Geschmacks, von Roger van der Weyden bis zum Eindringen der italiemischen Cartons und weiter. Für jedes Bedürfniss war gesorgt; es gab religiös symbolische Darstellungen,

¹⁾ Le loro case *da poco tempo in qua* sono assai ornate di tapezzerie. Ba-
doer, Relazione di Spagna 1557.

²⁾ ¿ De qué piensas que nació Hacer figuras en ellas?

De avisar de que tras dellas Siempre algun vivo escuchó.

(El perro del hortelano II, 3.)

Moralitäten, Allegorien, Passions- und Apostelgeschichten; Patriarchen- und Römerhistorien; mythologisch-erotische Szenen und die Grossthaten des Hauses, den Feldzug Carl V noch Tunis und die Campagnen des Erzherzog Albrecht. Graf Harrach sah in der Palastkapelle die Apokalypse, im Comödiensaal Tunis, in des Königs Winterwohnung die Passion von „A. Dürer“ und „sehr schöne und gute“ von Rafael ¹⁾).

2. Im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert hatte durch Italiener hier und da die *Freskomalerei* Eingang gefunden, aber nie ist sie in so grossem Umfang angewandt worden wie unter Philipp II; unter dem vierten Philipp ist sie erloschen. Carl V hatte 1546 den Tocador in der Alhambra durch Julio de Aquilés im römischen Grotteskengeschmack des Johann von Udine ausmalen lassen: diese Decorationsweise liebte auch Philipp II. Wäre er nicht durch den Escorial abgelenkt worden, er würde wol das ganze Schloss in diesem Stil mit Fresken bedeckt haben. Eine freilich verworrene Beschreibung des von ihm bevorzugten westlichen Flügels des Alcazars hat der Maler Vincenz Carducho aufbewahrt (*Dialogos* 345 ff.). Der König verwandte hier seine Italiener aus der Escorialcolonie, Romulo Cincinato, den Bergamasco, Patricio Caxesi; die leitende Hauptrolle aber war dem Andalusier Gaspar Becerra aus Baeza zugefallen, der viele Jahre in Rom gelebt hatte. Von ihm war der im Loggiengeschmack bemalte Gang, der vom Audienzsaal in die Westgalerie führte, und das Zimmer der „Vier Elemente“. Einen glücklichen Raum für solche phantastische Erfindungen gaben die halbkreisförmigen Erkergemächer dieser Galerie, nach dem Parke zu. In einem ihrer *Cubos* hatte Becerra die Sieben freien Künste gemalt, er enthielt das Bauarchiv des Königs in vergoldeten Nussbaumschränken. Einige Säle im Pardoschloss, besonders aber die „untere Zelle des Priors“ im Escorial (von Cincinato) gibt eine gute Vorstellung von dieser Art Zimmermalerei. Die grösste Pracht aber entfaltetet der italienische Geschmack im goldenen Thurme. Die Wände waren bekleidet mit Stuck „weiss wie Alabaster“ und Gold; die Stockwerke durch eine bequeme Wendeltreppe verbunden; man sah in einem Zimmer ovidische Verwandlungen. Hier befand sich die Bibliothek castilischer, französischer und italienischer Werke ²⁾. Es war der

¹⁾ Tagebuch; 3. Mai 1674, 4. März 1675. Er meint die Geschichten der Apostel.

²⁾ Hier sah man die Bildnisse von Aristoteles, Cicero, Attila, Muley Hazan von Tunis, Scanderbeg, Columbus, Magelläns und viele Prälaten.

Lieblingsaufenthalt des Königs in Madrid, sein Blick beherrschte hier die getreue Residenz und die Ebene mit den alten Jagdgründen, bis zum Escorial und dem Guadarramagebirge.

3. An *Staffeleibilder* war in dem decorativen System der damaligen Architekten wenig gedacht worden. Man scheint sich nur langsam mit der Vorstellung vertraut gemacht zu haben, Tafelbilder, Oelgemälde zum vornehmsten Schmuck der Gemächer zu wählen und sich in den bewohnten Räumen mit dem Besten was man besass zu umgeben. Die kostbaren, hochgeschätzten Stücke wurden mehr aufgehoben als aufgestellt: wie die Werke der Edelmetall- und Kleinkunst blieben sie in Cabineten verschlossen.

Das bei dem Tode Philipp II verfasste Inventar zeigt diese Sitte noch in voller Herrschaft. Die Gemälde befinden sich in den beiden Räumen des *Guardajoyas* (Kronjuwelengkammer), in der *Contaduria* (Rechnungskammer), und in dem Schatzhaus (*Casa del Tesoro*). Sie zerfallen in zwei Klassen, Andachtsbilder und Bildnisse. Die *pinturas de devocion*, unter welchen das Altarbild der Palastkapelle, die Cocxcyen'sche Copie des Genter Altarwerks oben an steht, sind meist Triptychen, Retablos der altniederländischen Schule, Votivbilder, deren schon Isabella die Katholische viele besass. Die wenigen italienischen sind von Tizian: die Dolorosa und das Eccehomo auf Probirstein, die heil. Margaretha mit dem Drachen, der Sündenfall. Viele waren in der Kapelle und in den kleinen Oratorien des Palastes.

Die zahlreichen Bildnisse stellten Mitglieder des Hauses und verwandte oder berühmte Fürstlichkeiten der Zeit dar, nebst einigen Feldherrn und Hofnarren. Die besten waren von Tizian, Antonio Mor und Sanchez Coello. Jene Meisterwerke venezianischer Bildniskunst, Tizians Carl V zu Pferd, später die Hauptzierde des Spiegelsaals und von den Gesandten in den Berichten über ihre Audienz gepriesen, das Bildniss Philipps mit dem Infanten Diego nach der Schlacht bei Lepanto, das Bildniss Carl V. mit der Dogge, standen im Schatzhaus. Dazwischen sah man die Phantasien des Hieronymus van Aeken, die der König so vollständig gesammelt hatte, und antike Köpfe.

Mit diesen Stücken aber war der Gemäldevorrath noch lange nicht erschöpft. Eine sehr grosse Zahl, wovon freilich wenig übrig geblieben ist, diente zur Belebung der Gänge und Galerien des Schlosses, wenn im Sommer die Tapisserien entfernt wurden. Diese aber wählte man mehr nach gegenständ-

lichem Interesse, zur Belehrung, Erheiterung, zur Erinnerung an Ruhmesthaten. Es waren Schlachten und Triumphzüge, Jagden, Städtebilder und Curiositäten. Ein deutscher Reisender sah im Mai 1599 in der Nordgalerie und dem Comödiensaal Ansichten der grossen Städte des Reichs und Flanderns sowie der Lusthäuser von Jorge de las Viñas; in jener u. a.: die Schlacht bei Mühlberg mit der Passirung der Elbe; die Schlacht bei Alcacer Quibir, wo Don Sebastian und sein portugiesisches Heer unterging, die Bildnisse des Königs, seines Oheims Ferdinand und des Don Carlos, die Könige Emanuel und Sebastian von Portugal, den Landgrafen von Hessen, den Conquistador D. Pedro Melendez, und venezianische Schönheiten. Im Comödiensaal den Einzug Carls V in Rom, seine Schlachten, den Einzug Alba's in Portugal¹⁾.

Eine grosse Zahl wurde auf den Treppen und in den langen geheimen Gängen untergebracht. Diese *pasadizos* machten es dem Könige möglich, unsichtbar zwischen den entferntesten Punkten des Gebäudekomplexes zu verkehren, oder hinein und heraus zu kommen, z. B. in die Gärten. Man liest, dass Philipp II seine Maler, Mor und Coello, in der Casa del Tesoro im Schlafrock (*batas*) zu überraschen pflegte. Sein Enkel liess sich auf den Rath des Jesuiten P. Florentia sogar Gänge zimmern, die zu Horchekammern (*escuchas*) neben den Rathssälen führten. Diese unzugänglichsten von allen Wänden des Palastes waren zur Vertreibung allerhöchster Langeweile durch unabsehbare Reihen oft werthvoller Gemälde belebt. Der längste dieser Gänge war der aus dem Palast über Strassen und Plätze nach dem von der Königin Margaretha gegründeten Kloster der Encarnacion erbaute, vergleichbar dem Corridore von den Uffizien nach dem Pitti; er enthielt im Jahre 1700 490 Gemälde. Die königlichen Damen verrichteten dort ihre Andacht; die Priorin war eine angesehene Person und mischte sich gelegentlich in die Politik²⁾.

Ein Beispiel ist jedoch vorhanden, eine von wenigen gesehene Anlage gab es in dem Schloss des „Dämons des Südens“, wo man sich nach den Villen Roms versetzt glaubte, und Mei-

¹⁾ Reisebeschreibung des „Diego Cuelbis“ aus Leipzig, vom Jahre 1599, Handschrift im Britischen Museum.

²⁾ Sie führen die Namen Pasadizo angosto hasta S. Gil; Pasadizo sobre el consejo de órdenes; Pieza angosta sobre el panadero (Bäckerei); sobre las cocinas de los hospedajes; Paso que hay de este pasadizo á la escucha del consejo de órdenes.

sterwerke italienischer Farbenkunst den Platz gefunden hatten, den sie verdienten.

Auf einer Terrasse unter der Südgalerie und dem goldenen Thurm lag der „Garten der Kaiser“, ein Parterre mit Springbrunnen, so genannt nach marmornen Kaiserbildern von Caesar bis auf Domitian, sämmtlich doppelt. Die eine Serie waren Halbfiguren, Kopien römischer Bildhauer nach Antiken, denen noch Carl V beigeesellt war. Sie waren, nebst dem Bronzeabguss des Dornausziehers ein Geschenk des Kardinals Gio. Ricci von Montepulciano (1561) und von den Künstlern selbst nach Madrid gebracht worden. Die andere Serie hatte der König kurz darauf von Pabst Pius V erhalten. Daneben sah man die Bronzebildnisse des Königs und seines Stiefbruders D. Juan de Austria, wahrscheinlich von Leone Leoni. In den gewölbten Räumen (*cuadras*) an diesen Gärten waren die besten Gemälde aufgehängt, die Philipp II besass, die „Fabeln“, welche Tizian für ihn gemalt hatte: die beiden Dianenbäder, die Venus mit dem Orgelspieler und die mit Adonis, Danae, Europa, Tarquin und Lucrezia, Perseus und Andromeda. Hier stand auch der Tisch von florentinischer Mosaik, den der Legat Bonelli, Neffe Pius IV, ihm geschenkt hatte. Dies war der Anfang und Kern jener unvergleichlichen Tiziansäle, die Philipp IV und Velazquez schufen. Diese Gemälde wie die meisten des Schlosses hatten schmale schwarze Rahmen (*en marco negro*).

An der Nordostseite lagen die Lustgärten: der Garten der Priora, der des Königs und der Königin. Noch erhalten ist, am Fuss des Abhangs nach dem Mansanares zu, jener offene Park (*Jardin del Moro; Bosco di palazzo vecchio*). Er war der Lieblingsspaziergang von Adel und Volk an den Frühlingsmorgen im April und Mai, wo man sang, Harfe spielte, scherzhafte Verse vortrug und im Gras frühstückte. Auch die Königin ging an Sommerabenden mit ihren Damen nach dem Fluss hinunter. Dieser Park war übrigens nichts als ein wilder Wald, in dessen Wipfeln die Krähen hausten, welche Carl V aus den Niederlanden hierhergebracht hatte. An der Nordseite, unter den Fenstern der Galerie del cierzio wurde im Sommer ein „römisches Amphitheater“ errichtet, wo Thiergefechte stattfanden. Sonst diente für die grossen, mehr öffentlichen Hoffeste, Rohrspeertourniere, Stiergefechte, der Palastplatz. Weiter, jenseits des Mansanares, breitet sich der grosse Park der Casa del Campo aus, deren Terrain Philipp II 1558 angekauft hatte.

Philipp der Vierte.

Nicht selten begegnet der Name eines Künstlers eng gesellt dem eines Fürsten. Der eine gab Ehre, Rang und Unabhängigkeit, gegen eine mehr oder weniger hohe Prämie Dienst; der andere, bei Lebzeiten einen Beitrag zur Unterhaltung, später ein Stück Unsterblichkeit. Die launenhafte Zeit, das Grosse verdunkelnd, das Unbedeutende hell beleuchtend, ist partiisch für die Figuren, an welche die Kunst ihren magischen Finger gelegt hat. „Wir Maler, meint der alte Palomino, nehmen keinen so niedrigen Rang ein, dass wir nicht im Stande wären, Gnadenbezeugungen zu gewähren, sogar den Königen¹⁾).

Kaum ein Beispiel so langer und enger Verbindung dürfte zu finden sein, wie die zwischen Philipp IV und Velaz-



¹⁾ Palomino, museo pictórico VI, 2. p. 65. Los Pintores no estamos en tan infimo estado, que no seamos capaces de hacer alguna merced, aun á los mismos Reyes.

quez In ihrem Beginne zählte der Maler vierundzwanzig, der König achtzehn Jahre (geb. 8. April 1605). Jener hat fast nur für den König gemalt und hat ihn wol mehr gemalt, als irgend ein anderer Hofmaler seinen Herrn. Eine merkwürdige Reihe würde es geben, wenn man diese Bildnisse aus allen Ländern an einem Ort zusammen bringen könnte! Wie er den König von Jahr zu Jahr begleitet, vom achtzehnten bis zum sechzigsten: ein erschreckend einförmiges Thema, ausser für den, der es für der Mühe werth hält, die Wechsel der Jahre, die Spuren der Schicksale, verschlungen mit den Wandlungen der Hand des Künstlers zu verfolgen. Der Venezianer Basadonna sagte von Philipp IV: „In der Uhr seiner Regierung versieht er bloss das Geschäft des Stundenzegers, der selbst ohne jede eigene Bewegung, nur durch die Räder der Minister bewegt wird“¹⁾. Für uns sind diese Bildnisse auch der Jahreszeiger für die Geschichte des Malers.

Hat es irgend Jemanden gegeben, den diess Gesicht gefesselt? Und auf die Züge fällt noch ein Schatten der unglücklichsten Regierung, die Spanien, vielleicht die neuere Geschichte erlebt hat. Gleichwol sind die Galerien begierig nach dem Besitz eines dieser Bildnisse; und man wundert sich, dass man ein neu gefundenes Exemplar immer wieder mit Interesse betrachtet. Ist denn in der Kunst der Gegenstand nichts, die Sprache alles?

Philipp IV war gewiss eins der merkwürdigsten Exemplare des *Roi fainéant*, und durch die Art wie Kraft und Schwäche in ihm gemischt waren, ein Problem.

Man kann ihn zu den von der Natur begünstigten Menschen rechnen. Nach dem Urtheil aller war er der erste Cavalier seines Hofes, der tadelloseste, festeste Reiter in den Turnieren, der sicherste Schütze und rüstigste Jäger. Als Regent war er beseelt vom besten, reinsten Willen. Er besass eine so vollkommene Selbstbeherrschung, dass man ihn, ungeachtet seines eigentlich lebhaften Temperaments, kaum je zornig oder ausgelassen gesehen hat. Eine ungetrübte, fast zärtliche Freundschaft verband ihn mit seinen Geschwistern. Man hatte noch keinen spanischen König gesehen, der so human gegen seine Diener war (*familiare soavità*). „Die Güte, sagt Zane, hat ihn sich erkoren, ihr eigenes Bild zu formen.“ Er hatte nichts vom Despoten; als er, ein zwanzigjähriger Jüngling, bei seiner Ankunft

¹⁾ Basadonna, Relazione di 1653.

in Saragossa die dort von Philipp II in Folge der Perez'schen Händel errichtete, von den Aragonesen mit Ingrimme betrachtete Bastille bemerkte und deren Bestimmung erfuhr, wandte er sich sofort zu Olivares: „Graf, nehmt dieses *presidio* weg; ich will nicht, dass meine jetzigen treuen Vasallen in dieser Weise gekränkt werden.“ Sein gutes Herz zeigte sich in dem verzweifelten Kummer, als er einmal auf der Jagd durch Zufall einen Bauern erschossen hatte. Gegen Bluturtheile hatte er ein solches Widerstreben, dass die Gerechtigkeit darunter zu leiden schien, *troppo clemente* nennt ihn Zorzi. Gut katholisch mit seinem Haus, war in ihm nichts von der Bigotterie des Vaters und Grossvaters. Zweifelhafter ist sein Verdienst als Held zahlloser galanter Abenteuer, die sich indess meist unter dem Stand bewegen, der ihm am nächsten lag. Zane weiss, dass man ihm zweiunddreissig natürliche Kinder zuschrieb, von denen er acht anerkannt hatte.

Dabei war er ohne Zweifel ein Mann von vielseitigem Talent, wenn auch in Schilderungen der Zeitgenossen, eines Calderon z. B., höfisch-dichterische Uebertreibung natürlich abzuziehen ist¹⁾. Im Carneval von 1636 hatte er für das Fest in Buen Retiro eine Arie componirt, die nach dem Zeugnisse des toskanischen Gesandten „nicht bloss Laien gefiel, sondern auch von den Maestri gelobt wurde“. Er spielte leidenschaftlich gern in den improvisirten Comödien (*comedias de repente*), die im engsten Kreise des Schlosses, in den Gemächern der Königin gegeben wurden. Man traute ihm sogar zu, dass er unter einem *Ingenio de esta corte* verborgen sei, von dem einige noch erhaltene Comödien herrühren. Er lernte Sprachen und las Geschichtswerke, er hatte eine Uebersetzung von Guicciardini begonnen. Die spanischen Kunstschriftsteller nennen mit Lob allerlei Gemälde und Zeichnungen von ihm, die längst verschollen sind, und von denen das Richtige wol Zane gesagt haben mag, „dass wenn sonst die Werke den Meister loben, hier der Meister es ist, der der Arbeit ihren Werth gibt“. Doch gesteht ihm auch dieser

1) Con el pincel es segundo
autor de naturaleza;
las cláusulas mas suaves
de la música penetra.
En efecto de las artes

no hay alguna, que no sepa,
y todas, sin profesion,
halladas por excelencia.
Calderon, la banda y la flor.

Italiener einige Kenntniss der Malerei zu¹⁾. Er hatte einen guten Lehrer gehabt in dem Dominikaner Maino. Dass er einen mehr als gewöhnlich scharfen Blick besass, dafür gibt es mehrere Belege, z. B. sein Urtheil über Raphaels Spasimo, das dem florentinischen Gesandten auffiel. Als diess Bild im September 1661 in Madrid eintraf, vermisste er darin die Hand des Meisters. „Das ist keins der besten Werke Raphaels“, sagte er²⁾.

Philipp IV hatte die höchsten Begriffe vom Beruf des spanischen Königs, er war ein Musterkönig der Form nach, aber die Enthaltung von der ersten königlichen Pflicht hatte er sich zu einer Art Gewissenssache gemacht. Friedrich der Grosse, als ihm d'Argens die Etikette Ludwig XV beschrieb, meinte, wenn er König von Frankreich wäre, möchte er einen zweiten König ernennen, der das alles an seiner Stelle thäte: ein solcher *Rey por ceremonia*, wie ihn die Spanier nannten, war dieser Philipp. Seine einzige Regentenhandlung war, dass er die Günstlinge seines Vaters entsetzte und bestrafte, um dann seinen Günstling an ihre Stelle zu setzen, — und dass er diesen einmal gewechselt hat. Sechs Stunden täglich widmete er den Geschäften, d. h. er las die Consulten durch und unterzeichnete sie, — aber er schien ein Gelübde abgelegt zu haben, nichts zu prüfen, noch irgend einen Punkt zu verwerfen. Er vertraute der Meinung seiner Räthe allezeit mehr als der eignen, wenn auch wol-erwogenen Ansicht: ja er fürchtete sich vor dem eigenen Gewissen und glaubte, es sei sicherer, durch das Votum seiner Räthe zu irren, als durch eigene Entscheidung. Ein fast unumschränkter Monarch, der vierzig Jahre am ersten Ressort der Staatsmaschine steht, den erschütterndsten Wechselfällen zusieht, erfüllt vom Gefühl seiner Verantwortlichkeit, seiner Würde, und der sich dabei versagt, selbst einzugreifen, das ist gewiss eine erstaunliche Erscheinung³⁾. Die Schicksalsschläge, welche dieser Regierung folgten, waren nicht minder ausserordentlich.

¹⁾ Ne professa egli qualche intelligenza, sagt der nüchterne Venezianer. He became the best artist of the house of Austria, sagt Stirling ohne irgend eines dieser Produkte gesehn zu haben S. 512. Dasselbst die Aufzählung.

²⁾ Quattro giorni sono fu portato in Palazzo il quadro di Raffaello da Urbino mandato à S. M^{ta}. dal Sigr. Conte d' Aiala Vicere di Sicilia, et alla M^{ta}. S. non parve delle migliori opere di quell' huomo. Et questo è il quadro per il quale alcuni Palermitani si erano ammutinati mesi sono. Cioli, 28. Sept. 1661.

³⁾ Fa stupire ognuno, sagt Contarini 1641. Manca totalmente di risoluzione, principalissimo requisito de' Re. Basadonna 1653.

Das königliche Ansehn war aber damals ein so unbedingtes, dass der Träger der Krone auf einen grenzenlosen Credit von Loyalität loshausen konnte, ohne sich um irgend eine Deckung durch Verdienste Sorge machen zu müssen. Heute wird den Königen knapp das Maass von Anerkennung gewährt, das sie sich täglich verdienen. „Der König von Spanien, sagt Zane (22. März 1657) ist stets frei seinem Volke die Lasten aufzuerlegen, die ihm beliebt, denn stets ist wunderbarer Weise möglich, dass jenes sie erträgt. Obwol es nichts stärkeres giebt als das Unmögliche, so ist doch noch grösser die Schwärmerei der Castilier für den Namen ihres Königs, der seine Gründe (*ragioni*) auch über das Mögliche hinaus gebrauchen kann.“

Erfreulicher und glücklicher erscheint dagegen Philipp und sein Hof, wenn wir uns von der Politik abwenden. Er kam in die Zeit des wiedererwachenden Nationalgeschmacks. Beidenwerther Mann, dem es nur ein Wort kostete, nur einen Wunsch (und auch dieser wurde ihm oft abgenommen), um in wenigen Tagen ein Stück von Calderon oder Rojas über ein von ihm beliebtes Thema aufgeführt zu sehen! Um in einer Erholungsstunde wie von Feenhänden ein Meisterwerk der Malerei vor seinen Augen entstehn zu sehen. Das goldene Zeitalter der spanischen Bühne fiel in die Zeit dieses leidenschaftlichen Theaterfreundes, der schon als neunjähriger Knabe (1614) mit den *meninas* in einem mythologischen Stück den Cupido gespielt hatte¹⁾. Weltbekannte Namen der Literaturgeschichte standen in seinem Hofalmanach! Hatte er hier wenigstens wirkliches Verdienst, oder nur Glück?

Man hat alle die kleinen Aussprüche, Anekdoten und Regierungshandlungen gesammelt, die für seine Liebe, seine Förderung der Kunst sprechen²⁾. Wie er seine grossen Bühnendichter zu Rittern gemacht und den Falschmünzer Herrera in Sevilla begnadigt; wie er die leonardesken Thüren am Silberretablo von Valencia „golden“ genannt; bei dem h. Bruno des Pereira in der Strasse Alcalá immer langsam fahren liess; und auf einer Reise nach Valencia in Murviedro verweilte, um die Ruinen Sagunts zu durchforschen³⁾; wie er von dem im Granadiner Kapitel angefochtenen „Pfründner“ Alonso Cano gesagt,

1) v. Schack, Span. Theater III, Anhang 66.

2) Stirling, Annals II, 509 ff.

3) Documentos inéd. 69, 152.

„ob er nicht, wenn er studirt hätte, vielleicht Erzbischof von Toledo geworden wäre“; wie er den Gemäldeschatz seiner Schlösser verdoppelte; wie Quevedo sein Sekretär, Góngora sein Kaplan, Velez de Guevara sein Kammerherr, Antonio de Solis sein Minister gewesen sei, und Bartolomé Argensola Historiker für die Krone Aragon. Aber so reich war das Land an Talenten, so verbreitet poetisches Geschick bei Geistlichen und Staatsbeamten, dass es schwer für ihn gewesen wäre, bei der Wahl seiner Diener Dichter und Schriftsteller auszulassen. Und man vergisst das tragische Geschick eines Quevedo.

Man glaube nicht, dass ein schlechter Regent noch immer gut genug ist für einen grossen Patron der Kunst. Wem in seinem Beruf, der Regierung, Wille und Initiative fehlen, der wird auch der Kunst nicht viel nützen. Es giebt Mäcene und Mäcene; von einem Julius II, ohne den die Welt die sixtinische Kapelle und die Stanzen nicht besässe, bis zu einem Nero (widerlich auftauchend in Gemälden der Gegenwart!) ist eine gewaltige Kluft. Die Künstler bedürfen ebenfalls eines Herrschergeistes zum Empfang grosser Impulse, — wenn ein grosses Zeitalter aufgehen soll. Eine Herrschernatur, selbst wenn ihr das ästhetische Organ versagt ist, wird ihnen grössere Dienste leisten können, als der genussüchtige und eingebildete Dilettant, oder der psychopathische Phantast. Die Geschichte predigt es in jedem Zeitalter. „Der Lorbeer Apollo's grünt nie so frisch, als wenn er vom Blute des Mars gedüngt ist.“ Jene Eigenschaften fehlten Philipp auch hier ganz und gar. Niemand wird sich dem Eindruck verschliessen, dass sich mit Malern wie sie Spanien damals hervorgebracht, ganz andere Dinge hätten erreichen lassen als das, was sie in Castilien hinterlassen haben. Die Honorare, welche für dauernde Werke der hohen Kunst gewährt und nicht einmal ausgezahlt wurden, sind verschwindend klein im Verhältniss zu den Millionen, die man für ganz ephemere Dinge vergeudete. „Er baute S. Isidro, den imposantesten Tempel Madrids, und die Carmeliterkirche“ (1639). Aber jetzt ist auch dort nur eine Stimme, wie unwürdig selbst diese Kirchen einer Hauptstadt Spaniens sind.

Das Verdienst Philipps beschränkt sich wol darauf, dass er zu der Minderzahl unter den nicht regierenden Souveränen gehört, die ausser für Sport, auch für die feinen Genüsse Geschmack und Urtheil besaßen. Das war ein Erbstück von seinem Grossvater Philipp II, mit dem er sonst wenig Aehnlichkeit hatte.

Diese Neigung wurde von seinen Ministern, Vicekönigen, Diplomaten bemerkt und benutzt um ihn zu unterhalten und an sich zu fesseln. Die Mediceer sandten ihm nicht nur Statuen, sondern auch Ingenieure, Musiker, Architekten, und dadurch fiel ein Schimmer florentinischer Cultur auf die noch in etwas mittelalterlichem und moreskem Stil gehaltenen Festlichkeiten der steifen königlichen Schlösser. Das Verdienst einiger Grossen ist alles, was damals für die Kunst geschehen ist. Die Berufungen, die Aufträge, die Bauten, die Gemäldeankäufe waren Ideen des Conde Duque, des D. Luis de Haro, des Grafen Monterey, der Medina de las Torres und Cárdenas¹⁾. Diese Herren aber vermochten die mangelnde Initiative des Königs nicht zu ersetzen, und auch sie, welche armselige Figur machen sie neben den Fonseca, Alcalá, Mendoza, Cisneros des vorigen Jahrhunderts! Man denke an Philipp II! Wie er die Talente aufspürte und zu monumentalen Werken antrieb! Welche Pläne er für die Umgestaltung der Hauptstadt entworfen hatte! Der Bau des Escorial hat ihn abgezogen, aber dennoch hinterliess er in Madrid grössere Spuren als sein Enkel, selbst an jenem Alcazar, den dieser vier und vierzig Jahre bewohnte und beständig verändern liess.

Eigenes Loos, der „Apelles“ dieses thatenlosen Achill zu sein!²⁾ 37 Jahre lang dasselbe Bild zu malen! Denn das Angesicht Philipps hat in diesen 37 Jahren eine wundersame, erschreckende Gleichförmigkeit. In der schwarzeidenen Hoftracht, im Jagdhabit, im kriegsmässig complicirten Campagneanzug, im weissen Atlasstaat, in goldtauschirter Stahlrüstung, in Kirchengala, — knieend, stehend, zu Ross — stets schaut der stereotype Kopf hervor. — Nur im eigentlichen Amtskleid seines Standes, im Königspurpur, oder im Ordenskleid des goldenen Vlieses, hat er sich nie malen lassen. — Zwar wechselt der Kopf vom magern zum robusten, vom frischen, glatten Jünglingskopf zu dem von Leidenschaften verarbeiteten des Mannes und zu dem bleiern erstarrten, gedunsenen des Alters, aber augenblicklich ist er auch von ferne erkennbar. Das längliche Oval mit dem weisslich bleichen Teint, dem kalt phlegmatischen Blick der gros-

¹⁾ In ihren Händen befand sich die Kunst indess nicht viel schlimmer als bei den Galerie- und Parlamentscommissionen nach moderner Schablone, die oft nur in der Boz'schen Kunst, how not to do it, hervorragendes zu leisten pflegen.

²⁾ Pues es mas que Alejandro y tú su Apéles. Pacheco, I, 143.

sen blauen Augen unter der steilen Stirn, zwischen blondem, steif gekräuseltem Haar; mit den starken, platten Lippen und dem massiven Kinn. Ueber dem allen der Ausdruck des jede Annäherung ablehnenden, jede Aeusserung verschliessenden Stolzes. Nur einmal, in der Mitte dieser Zeit hat sich das Gesicht thatenlustig belebt; aber gleich darauf sinkt es wieder zurück in Starrheit und Apathie. In 37 Jahren ist er keinmal aus seiner Rolle gefallen, — auch als das Feuer die Coulissen ergriff. Man sagt, er habe nur dreimal in seinem Leben gelacht; dagegen liessen sich zwar, wenn es der Mühe werth wäre, Beweise beibringen; allein Calderon spielt im „Arzt seiner Ehre“ offenbar darauf an¹⁾.

Wie mag jenes verlorene grosse Reiterbild von 1623 ausgesehen haben, mit welchem Velazquez einen so durchschlagenden Erfolg erzielte? Davon können eine Reihe Figuren und Halbfiguren aus jenen Jahren einen Begriff geben.

Aeusserlich und stofflich schliessen sie sich ziemlich eng an die früheren Darstellungen königlicher Personen. Stellung und Geberde sind viel mehr etikettmässig als malerisch, die Ausführung ist sorgfältig und verräth eine Kenntniss aller Einzelheiten der Toilette, die vor den Fachmännern der Civil- und Militärgarderobe des Hofes bestehen würde; sie könnten daraus nach Stoff und Façon wiederhergestellt werden. Keine Künstler-einfälle in malerisch zufälligen Attitüden lockern die strenge Convention, wie die welche sich von van Dyck seine Gönner gefallen liessen. Diese Porträts scheinen die Dynastie der Anton Mor, Sanchez Coello und Pantoja fortzusetzen. Ja vergleicht man sie mit denen des Utrechters, so wird man den Eindruck haben, dass dieser sich in Stellung, Beschäftigung der Hände, Ausdruck mehr Freiheit erlaubte. Jener ist durchweg ceremoniös und apathisch, der *sosiego* überzieht die Züge wie die Schminke die des Schauspielers in der Charakterrolle. Nur die Wendung des Kopfes und der oft scharfe Seitenblick belebt sie. Auf diesen Blick ist der Hauptnachdruck gelegt. Es ist ein merkwürdiger, magischer Blick, der den Beobachter unbeweglich, kalt fixirt, ihm überallhin folgt, aber doch in keine persönliche Beziehung zu ihm tritt. Seine Menschen machen keine Conversation mit dem Betrachter, wie jene lebhaften Bildnisse eines Lorenzo Lotto, eines Moroni und Moreto. Sie gehn nicht aus sich heraus. Es

1) Das Lachen ist eine spezifische Fähigkeit des Menschen, denn der Mensch ist pasible animal: „y el Rey, contra el orden y arte, no quiere reir.“

ist der Blick des Herrschers, der Audienz giebt, der seine Vasallen so ansieht, dass er sie nie wieder vergisst, der dafür gilt, dass er sie durchschaut und sich ihrer Vergangenheit erinnert, der sie die Majestät empfinden lässt.

Ein auffälliger Unterschied liegt auch im Costüm. Nach den Bildnissen der Zeit Philipp III fällt ihre Einfachheit auf. Diese Einfachheit sollte die Signatur des neuen Regiments der Reform und Oeconomie sein. Darin suchte man die Originalität, welche jede neue Regierung sich im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin geben muss. Der Hauptschlag traf das stolze Gebäude der Spitzenkrausen (*gorguera, lechuguilla*), welche die „Pragmatik“ vom 11. Januar 1623 verbot. Sie machte der kurzen, völlig glatten, gestärkten oder durch Drähte steif erhaltenen, fast waagerechten *golilla* Platz, welche die Absagung der Eitelkeit symbolisirte. Die Damen mussten sich zu der blaugestärkten Tüllkrause bequemen. Denn „diese holländischen Kragen, sagt Céspedes, hatten dem Land jährlich mehrere Millionen gekostet: das Silber nahmen uns die Fremden ab, und liessen uns dafür, wie Wilden, unsere schämliche (*torpe*) Eitelkeit“¹⁾. Mit den Tellerkrausen fielen die Mützen (*gorra*), die kurzen Mäntel, die *calzas atacadas* (die am Gürtel angenestelten engen Kniehosen) und die langen Bärte, in diesem für die Annalen der spanischen Schneiderkunst denkwürdigen Jahre 1623. Die Herren des Hofes beklagten das Ende altspanischer Würde und Glanzes²⁾. Um diese Luxusgesetze durchzusetzen, musste der König selbst vorangehen. Er erschien plötzlich mit gesuchter Einfachheit, wie derselbe Hofhistoriograph sagt, „nach dem Vorbild seiner Ahnen“ (d. h. der alten Könige von Castilien), „die sich zur Schlichtheit (*llaneza*) bekannten, und entsagte dem kostspieligen Putz, der dem Elend des Vaterlandes die Thore geöffnet hatte“³⁾.

1) Gonçalo de Céspedes, Historia de D. Felipe III. Barcelona 1634. p. 127 Reformacion de trages.

2) Io stesso ne ho sentito far gran lamento da un cavaliere che conchiudeva che senza calze, gorre, e cappe sarà bandita la gravità, lo splendore e'l decoro da palazzo. So schreibt der Bischof von Modena am 28. Mai 1622.

3) Gemälde des Königs mit dem alten Steinkragen sind nicht bekannt, wol aber Münzen und Kupferstiche, z. B. in Vasconcellos' Königen von Portugal (1621 von Corn. Galle), in Davila's Beschreibung von Madrid (1623), in einem Blatt den König zu Pferd darstellend, mit dem Wahlspruch Una Fides. Bez. Kieser exc. Dan: Meisn. Comm. Boh.

Einfachheit scheint nun auch für die Hofporträtisten das Lösungswort geworden zu sein. Gegen die Farben ist man mindestens gleichgültig; die meisten dieser Bildnisse sind fast nur mit Schwarz und Weiss gemalt; wo die Stoffe lebhaftere Localfarben hatten, werden diese möglichst gedämpft. Dagegen ist alles aufgeboten — und geopfert — für die *plastische* Wirkung. Das Licht fällt von links in den geschlossenen Raum, und erhellt in breiten Flächen die Gestalt, nur Schattenpunkte und Schattenstreifen übriglassend. Ohne ein Minimum von Schatten glaubte der Maler, der die Venezianer noch nicht studirt hatte, würde die Figur ins Flache fallen. Diese Schatten sind zwar scharf abgesetzt, aber durch Reflexlicht erhellt, und oft so zart, dass man sieht, der Maler ist auf dem Wege zum Schattenlosen. Vielleicht aber besorgte er auch, dass eine ganz helle Gesichtsfäche die einzelnen Theile isolirt, kleinlich, ja wie angeheftet erscheinen lasse. Schatten dienen nicht bloss dem Relief, sie können auch dem Antlitz Einheit, Zusammenhang und Harmonie, ja Geist geben. Der obere Schatten der Augenhöhlen, seine Verbindung mit dem der Schläfen, der Backenknochen und den Haaren macht das Auge grösser. Der Schattenstreifen welcher die Form der Stirnwölbung markirt, zu den Augenbrauen einbiegt, an der Nase herabsteigt und noch einmal im Kinn herausspringt, bildet eine grosse kontinuierliche Linie, die wie eine verstärkte Contour, charakteristische Formen zu veranschaulichen bestimmt ist. Die Betonung des oberen Augenbogens, der Unterlippe und des Kinns geschah nicht bloss der Aehnlichkeit wegen: nach der Ansicht der Physiognomiker ruht in diesen Theilen der Ausdruck der Würde.

Die Figur ferner ist alles, die Umgebung nichts. Später giebt er Bildnissen in ganzer Figur landschaftliche Fernen, Zimmerdurchblicke. Hier ist der Grund, ausgenommen ein Ende von Tisch und Stuhl, völlig leer. Manchmal sind Fussboden und Wand kaum unterschieden. Diese leere Fläche ist in einem neutralen, kühlen, hellgrauen Ton, der jedoch den Eindruck einer unbestimmten Tiefe macht. Nur eine hellere und dunklere Hälfte bemerkt man, durch eine Diagonale getrennt. In der dunklen steht der Kopf, auf den das meiste Licht gesammelt ist. Auch hat er unterlassen, den dünnen Beinen durch beschattete Umgebung Festigkeit zu geben. Die Figur erscheint wie im Leeren: zwar sieht man ihren Schlagschatten, aber er scheint an keinem Körper zu haften.

Dieser helle Grund war eine Neuerung des Velazquez. Seine Vorgänger in Spanien, von Mor an, ebenso wie die Venezianer, zogen den bequemen dunklen Grund vor. Die Bildnisse des Bergamasken dürfte er kaum gekannt haben.

Beides, das einseitig scharfe Licht und die Unterdrückung alles Zerstreunden, sind sehr wirksame Mittel, dem Auge die Gestalt mit der Gewalt der Realität aufzudrängen. In dieser Sammlung und Concentrirung des Blicks liegt ein Geheimniss dieser Bildnisse. Wie Beschwörer das Zimmer verhängen, mit Qualm erfüllen und das Auge an einen Punkt bannen, um es für die Erscheinung empfänglich zu machen. In der That erscheint ja, wenn man einen Gegenstand scharf fixirt, die Umgebung nebelhaft; und ein bedeutendes Gesicht lässt alles umher vergessen. Es liegt darin also eine feinere Schmeichelei, als in dem System der späteren französischen Bildnismaler, mit ihrem Luxus bedeutungsvollen und blendenden Details. Wir können diese Bilder nicht mit dem Leben vergleichen, aber wir haben den Eindruck einer Treffsicherheit, ja Rücksichtslosigkeit in Umrissen und Modulationen, welche an die Unfehlbarkeit der Photographie erinnert. Das Medium der künstlerischen Person, dessen verändernder und nivellirender Einfluss auf das Modell sich sonst von selbst zu verstehen scheint, scheint hier keine Brechung zu verursachen.

Aber in diesen scharfen Linien, in dieser statuenhaften Form, ist das ewig bewegliche, augenblickliche, das Leben festgehalten; aus ihr blickt uns der Mensch an, sich selbst offenbarend, wie einst, als er so vor dem Maler stand.

Das *Brustbild* (Prado 1071. 57 × 44), den achtzehnjährigen König darstellend, ist für die Originalaufnahme zu dem Reiterbild gehalten worden. Die Züge haben noch einen Rest vom Knabenhaften. Er sieht aus wie ein wenig aufgeweckter junger Engländer, bei dessen Erziehung mehr auf Sport als auf Latein und Mathematik gewandt worden ist. Die blonden Haare sind sorgfältig frisirt und geölt, über der Stirn in einer waagrechten Welle gerollt, an den Schläfen gekräuselt, eine geschlängelte Locke legt sich ins Gesicht. Der breite Mund giebt dem Gesicht etwas stupid sinnliches. Es scheint, dass es bei einem solchen Kopf mit dem Eifer für die Geschäfte bald zu Ende sein werde. Die Büste blieb unvollendet, erst viel später wurde die Rüstung mit der rothen Schärpe hinzugemalt. Von Rubens sehe ich keine Spur.

In der *Figur mit der Bittschrift* (Ebenda 1070. 2,⁰¹ × 1,⁰²), stimmt der Kopf so genau mit dem vorigen überein, dass man ihn ohne eine leichte Abmagerung für eine Wiederholung halten würde. Der König steht, ganz in Schwarz, neben einem rothgedeckten Tisch, auf dem der hohe Hut liegt. Eine hagere phlegmatische Figur, in äusserst gravitätischer Haltung (*portato grave*), diesem „Geheimniss des Körpers zur Verschleierung der Mängel des Geistes“. Man vermisst den sanften (*placido*) gütigen Ausdruck, den die Gesandten in Philipps Gesicht fanden, und der von einer klangvollen angenehmen Stimme begleitet wurde. So stand er, unbeweglich, wenn er Audienz erteilte, nur der Arm bewegte sich, wenn er den Hut lüftete, ohne Mienenspiel kamen die wenigen, abgemessenen, allgemeinen, stereotypen Antworten aus seinem Munde.

Die Hände sind gut geformt, wolgenährt, weiss, vornehm, und trefflich modellirt, wie die der Madonna in den „Hirten“. Die Linke ruht am Degen, nicht an der Tischecke (daher im Tische kein perspectivischer Fehler!). Die herabhängende Rechte hält eine Depesche. Oder ist es eine Bittschrift? Er pflegte die Memoriale entgegenzunehmen, wenn er sich morgens begleitet vom Nuntius und den Gesandten in die Kapelle begab; händigte sie aber sofort den Räthen ein. Königliche Bildnisse mit solchen Papieren scheinen früher nicht vorzukommen; soll es ein Bekenntniss zur Regentenpflicht sein, das Versprechen selbst zu regieren, die unmittelbare Beziehung zu den Vasallen andeuten? Der König ist der erste Beamte! Die Gedanken früherer, besonders grösserer Zeitalter beherrschen noch oft als Anspruch, Form, Theorie die folgenden, ganz verwandelten. So haben wir hier den *Roi qui s' amuse*, den *Rè ceremonioso* (Querini), der beharrlich die Maske des nüchternen, schlichten, unermüdlichen Geschäftsmannes vornimmt, seinen Grossvater *Don Felipe el prudente* kopiert, der die Eitelkeiten verachtete und die Welt mit einem Blatt Papier regierte¹⁾.

Solche breite, weisse, wolmodellirte Hände kommen bei

¹⁾ Eine Wiederholung dieser Figur besass der Marques de Leganés, Olivares' Vetter. Sie kam in das Haus Altamira, wurde von den Franzosen mitgenommen, von Louis XVIII zurückerstattet, und mit jener Sammlung zu London 1827 verkauft, für £ 29, 18 s. Sie befindet sich jetzt in W. R. Bankes' Landsitz Kingston Lacy. S. Curtis Nr. 116. Bezeichnet R. PHE. 4. Das Bildniss im Palast des Duque de Villahermosa zu Madrid, in ungefähr demselben Alter, ist eine alte Schulkopie. Es stammt von dem Herzog von Narros.

dem Maler später nicht mehr vor. Künstlern, welche auf Einheit der Wirkung ausgehen, sind die Hände nie bequem gewesen. Sie machen dem Antlitz in Farbe und Ausdruck Concurrrenz. Die deutschen und niederländischen Porträtisten des sechszehnten Jahrhunderts freilich fürchteten diese zerstreuende Wirkung so wenig, dass sie die Hände in pantomimisch lebhaftem Fingerspiel plastisch täuschend vordrängten; sie nöthigen das Auge sich mit ihnen zu beschäftigen und beunruhigen es, da man nicht immer sieht was sie wollen. Auch bei van Dyck sollen sie viel vorstellen, aber da er sie zugleich kokett und schablonenhaft behandelt, so ist die Wirkung eher fade. Velazquez ist immer mehr darauf aus sie unschädlich zu machen. Ausser der überlieferten, conventionellen Fesselung in bedeutungsloser Function, an Stuhllehne, Degenkoppel, steckt er sie in Handschuhe verschiedener Art, lässt sie halb verschwinden in einem weissen Taschentuch, schliesst die geschwätzig Finger fest zusammen in einem faustartigen, eigentlich unschönen Griff, oder lässt sie im skizzenhaften Embryozustand, fertigt sie ab mit einer leeren Contour.

Auch die Beine sind eine Verlegenheit des Bildnissmalers, besonders bei solchen kurzen Wämsern und enganschliessenden weissen Strümpfen. Im vorigen Jahrhundert nahmen Monarchen und Feldherrn gern die auseinanderstehende, gespreizte Pose Heinrich VIII an, wie man sie z. B. noch an Mor's Bildniss Maximilian II im Prado sieht. Jetzt rückt man sie nicht nur nahe beisammen, man nimmt die Figur von der Schmalseite, so dass sich die Beine fast ganz decken. In Folge davon erscheint die Gestalt überaus schlank. Die Täuschung ist so vollkommen, dass Philipp IV, der nach den Zeitgenossen zwar zierliche (*gracile*) und ebenmässige, aber mittlere (*mediana*) Verhältnisse hatte, lang aussieht; und man ist erstaunt, beim Nachmessen kaum sieben Kopflängen zu finden. In derselben Absicht ist der Kopf nahe an den obern Rand gerückt, was die Figur ebenfalls höher macht. Die beschriebene Stellung findet sich übrigens auch bei Niederländern, z. B. in dem kleinen Bildniss des Winterkönigs von Gonzales Coques in der Bridgewater Galerie (Nr. 155) und sehr oft bei Gerhard Terburg, dessen Bildnisse in ganzer Figur wie ins kleine und feine übertragene Velazquez des ersten Stils aussehen. W. Bürger, dem diese Aehnlichkeit zuerst auffiel, glaubte, da Terburg in Madrid gewesen sein soll, Nachahmung annehmen zu können, worin ihm ein Kenner des holländischen Malers, W. Bode beitrifft. Die in den schwarzen Mantel gehüllte Gestalt,

ohne Handlung, in der Mitte der weiten leeren grauen Fläche, gleich einer geschliffenen Marmorplatte, der phlegmatische Stolz, nur in holländischer Version, der roth ausgeschlagene Lehnstuhl oder Tisch mit dem Hut darauf, — sollten diese und andere Uebereinstimmungen das Maass des Zufälligen überschreiten? Velazquez war übrigens im Bildniss nur Dolmetscher des spanischen Hofstils; auf diesen muss auch Terburg in seinem Verkehr mit Peñaranda in Münster eingegangen sein. Bekannt ist, wie die unabhängigen Holländer ihren früheren Tyrannen gern die vornehmen und hochfahrenden Allüren absahen.

Ein Zug der bei allen diesen Bildnissen sofort auffällt, ist der hohe Augenpunkt. Während Tizian sass, so stand Velazquez bei der Aufnahme. Deshalb sind die Linien des meist hellen Dielenbodens stark ansteigend, aber bei der geringen Ausführung perspektivisch nicht überzeugend. Die Figur scheint auf einem Dache, auf den Zehen zu stehen, zuweilen gar zu schweben. Gleichwol liegt das Gesicht, wie bei den Malern Venedigs über dem Augenpunkt: wahrscheinlich stand der König auf einer Estrade. Die Venezianer hatten schon den niedrigen Horizont eingeführt, fast im Niveau der Füsse, weil er der Figur Grösse giebt, ohne dass sie freilich, in malerisch berechtigter Inconsequenz, auch das Gesicht nach diesem tiefen Augenpunkt zeichneten, welches sonst zu stark verkürzt erscheinen würde¹⁾.

Solche Bildnisse geben zwar eine deutliche Vorstellung von der ersten Manier, doch wird man den Eindruck haben, dass sie jenen Enthusiasmus nicht ganz begreiflich machen. Diess scheint eher der Fall zu sein bei einem königlichen Porträt das nach England gekommen ist und zur Zeit M^r. R. S. Holford gehört, in Dorchesterhouse²⁾.

Es kann nur wenig später entstanden sein, als das vorhergehende. Der junge König, bei dem der Keim des *bigote* schon deutlicher ist, steht in ähnlicher Wendung, aber vollständig equipirt fürs Feld. In der Rechten den Kommandostab, die Linke an der Koppel des waagrecht stehenden Degens. Ueber dem Ringpanzer, von dem nur ein Stückchen unter dem Hals

¹⁾ John Burnet, practical hints on portrait painting. London 1860. 4^o. S. 35 f. Der Maler Wilkie nannte Velazquez „Teniers on a large scale“.

²⁾ Gekauft nach Curtis (Nr. 107) von Nieuwenhuys, kann aber nicht das Bildniss der Sammlung von Alton Towers sein, wo der König nach Passavant (Kunstreise II, 118) einen Löwen zu seinen Füssen hatte.

hervorsieht, liegt ein gelbes Lederkoller; dazu kommen braune Lederhandschuhe, lange enge Lederstiefel mit goldenen Sporen. Carmoisinrothe, goldgestickte Schärpe, mit steifer, weit abstehender Schleife; goldgestickte Aermel und weite Kniehosen. Der hellgraue Filzhut mit Repphuhnfedern, breitem faltigen Band und einer grossen Perle liegt auf dem Tisch.

Wäre ein Soldatenkönig, ein *rey batallador* zu malen gewesen, der Künstler hätte keine passendere Figur erfinden können. Er scheint im Begriff sich in den Sattel zu schwingen und an der Spitze seiner Kastilier ins Feld zu rücken. In diesen ersten Jahren sprach er immer davon, er wolle in den Krieg, nach Frankreich, den Fusstapfen Carl V folgen¹⁾, sein Bruder sollte die Regierung übernehmen. Auf dem dünnen Untersatz der Beine breitet sich die Gestalt im Mantel aus, wie die Krone einer Pinie. Der Kopf mit dem festen Seitenblick hat etwas mehr Geist. Es ist nicht der durch Geschäfte und Etikette gelangweilte Neuling auf dem Thron, sondern der Meister der *gineta*. In dem Ganzen ist etwas soldatisch und zugleich hispanisch Steifes, das dort gewiss ebenso gefiel wie anderwärts Lebhaftigkeit und Huld.

Auch der malerische Eindruck ist neu. Auf dem Hintergrund von warmem tiefem Asphaltbraun, tritt die helle Figur, mit ihrem vielen Ledergelb vortrefflich heraus. Das Gesicht mit seinen blassen, durch Schattenlinien scharf accentuirten Formen hat den unbestritten hellsten Ton. Die rothen und goldgestickten Theile bringen den erforderlichen Reichthum. Am stärksten springt durch die um ihn gehäuften Schatten der rechte Arm mit dem Generalstab hervor. Diess Bild hat trotz der noch nicht überwundenen Härte etwas tiziansches.

Wenig später wird das Bildniss des zwei Jahre jüngern Bruders des Königs, des etwa zwanzigjährigen *Don Carlos* gemalt sein (Prado 1073. 1,91 × 1,03; geboren zu Madrid den 14. September 1607). Er gleicht seinem Bruder, nur ist der Unterkiefer besser gerundet, die Augen kleiner. Die Züge machen einen von Rubens Bildniss abweichenden Eindruck, das freilich nur aus dem Stich des Peter de Jode bekannt ist: ein geistreiches Profil von scharfen Linien, dem Kaiser von allen seinen Nachkommen am ähnlichsten²⁾.

¹⁾ Il Rè fa del soldato, e dice voler seguir le pedate di Carlo Quinto. Fl. Atti 1623. Farnes. Archiv.

²⁾ Diese Aehnlichkeit fiel auf. Es giebt ein gestochenes Bildniss in ganzer

Von diesem in seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahre verstorbenen Prinzen liest man, dass er, von den drei Brüdern der kräftigste, für klug, lebhaft, ja leidenschaftlich galt. Beim Tode des Erzherzog Albrecht (1621) hatte man ihn nach Flandern schicken wollen, damit er sich an der Seite der Statthalterin Witwe in die Verwaltungsgeschäfte einlebe, und dereinst ihr Nachfolger werden könne. Olivares wusste ihn von den Geschäften völlig auszuschliessen, ja er verhinderte seine Vermählung, weil er den Einfluss einer fremden Prinzessin fürchtete; er wuchs auf ohne jeglichen Unterricht. Aus der Zeit unsers Bildes entwirft Mocenigo folgende Schilderung. „Er ist so zurückhaltend im Gespräch und beobachtet eine solche Unterwürfigkeit gegen seinen Bruder, von dem er sich nie einen Schritt entfernt, dass man nicht weiss, was für Neigungen er haben mag. Dieselben Junker, welche dem König in der einen Woche aufwarten, dienen in der zweiten dem Infanten. Er speist mit S. Maj., folgt ihm überall hin, und ist stets bei ihm wie sein Schatten. Allein lässt er ihn nur, wenn der König die Consulten durchsieht oder mit dem Grafen Herzog in Geschäften zusammen ist. Kurz er lebt in immerwährender Gefangenschaft.“ So ist denn auch sein Bildniss wie aus der Gussform des brüderlichen hervorgegangen. Nur ist es dunkler gehalten: auf rostbraunem Grund tritt die in reiche schwarzseidene Hoftracht gehüllte Gestalt und das bronzene Antlitz dämmerhaft hervor. Glatt gewellte und gedrehte Haare, eine schön modellirte rechte Hand, welche den Handschuh mit einem Finger nachlässig hält, die verhüllte linke den nach vorn offenen grossen Hut fassend. Es ist ein Zug von Verachtung im Spiel der Muskeln um den Mund: er leistete im *sosiego* erhebliches, selbst italienische Diplomaten zuweilen verblüffendes¹⁾. Er starb im Juli 1632 an einem Fieber, das nach Zuan Corner einem Streit mit Olivares folgte. Ja man glaubte noch Schlimmeres²⁾. Nach Capecelatro hatte er sterbend den König vor seinen „bösen Räthen“ gewarnt.

Figur aus dem Jahre 1622; den Hut in der Hand sieht er auf zu einem Bild des Kaisers oben an der Wand; auf dem Tisch liegt ein Helm und ein Buch, auf dessen Schnitt steht: EPIT. CAR. V. (Bibl. nacional.)

¹⁾ Feci il complimento . . . con l'Infante Carlo e fu ricevuto bene, e con honore, per quanto comporta *il gran sussiego* di questi gran principi. Pellegrino Berlacchi, Vescovo di Modena, 4. April 1622.

²⁾ Quevedo in der an Philipp IV gerichteten Glosse des Vaterunser, spricht von dem „grünen Kreuz“ an dem er gestorben (en cruz verde padeció) und der lanceta. Es ist das Alcántarakreuz des Olivares gemeint.



Der Conde Duque Olivares.

Nach Velazquez und Koberger.



Der Conde Duque Olivares.

Nach Velazquez und Rubens.



dessen verbindliche Manieren mit einem dort an solcher Stelle unerbörten, hochfahrenden, herauspolternden (*scabrosità*), unhöflichen (*malcriato*) Benehmen gegen Personen auch vornehmen Standes, also dass er schon in diesem ersten Jahre den „allgemeinen Hass“ auf sich lud, und man laut nach seiner Entfernung vom Hofe rief. Wer hätte damals geahnt, dass noch volle zweiundzwanzig Jahre seiner Herrschaft bevorstanden! Ueber keinen Minister sind so viele Pasquille ausgeschüttet worden: „Jedermann wünschte seinen Tod“; ja man wünschte des Königs Tod (das musste dieser selbst lesen), um den Minister loszuwerden. Denn seit dem Ableben Zúñiga's (im Oktober 1622) war er ohne Nebenbuhler. Schon im Frühjahr hatte er den Stempel (*estampilla*) der königlichen Namensunterschrift, in Folge dessen leerte sich die Antecamara. Als einmal nur zwei Bittsteller erschienen waren und der König sein Befremden äusserte, führte ihn der Ayuda de cámara an ein Fenster und zeigte auf den Schwarm, der vor den Gemächern des Olivares ab- und zuströmte. Um dem jungen Mann einen niederschlagenden Eindruck vom Umfang der Regierungssorgen zu geben, erschien er oft belastet mit Schriftstücken, einen Kranz von Memorialen hinter dem Hutband (*Rè de papelli!*), aus Busen und Gürtel zog er Consulten; wenn er ausfuhr, nahm er Bücher und Mappen mit Registern zu sich. Deshalb nannte man ihn bei Hofe *el espantajo de los Reyes*. Wirklich aber that er alles, um das Versäumte nachzuholen. Er entsagte den Vergnügungen, seine Tafel wurde frugal, seine Einrichtung schlicht, er arbeitete Tag und Nacht, sodass man sich wunderte, wie er es vertrug; er erhob sich eine Stunde vor der Sonne. Oft empfing er die Gesandten im Bett, wenn er von den Geschäften ausruhte oder eine Purganz nahm. Philipp konnte nicht mehr ohne ihn sein, Don Gaspar's erster Gang morgens war zu ihm; traf er ihn im Bett, so trug er ihm kniend das Programm des Tages vor, ebenso kam er nach dem Essen und vor dem Schlafengehen. Für die Ausführung des Planes, den gekrönten Knaben (für den er eine schwärmerische Verführung zur Schau trug) von der Regierung abzulenken, war Niemand vorbereiteter als dieser alte Bachiller von Salamanca, der auch in seinem dornenvollen Ministerleben lebhaftere Beziehungen zu geistreichen Männern wie Quevedo und Gongora unterhielt. Zahlreiche Dedicationen führen seinen Namen, z. B. Lope's Circe, Argensola's Fortsetzung der Zurita'schen Annalen, der Petron von 1629. — Seine grosse Bibliothek brachte er in

die Palastwohnung, welche sich unter den Gemächern des Königs an der Westseite befand; nach seinem Fall wurde sie in hundert grossen Kisten weggeschafft. Die einzigen Geschenke, die man wagen konnte ihm anzubieten, waren Kunstwerke und Gemälde ¹⁾. Die grossen Decorationsbilder des Rubens in seiner Kirche zu Loeches, jetzt in Grosvenor House, waren ein Geschenk des Königs.

Diess waren die Anfänge des Staatsmanns, von dem man gesagt hat, dass er die Monarchie um mehr Länder gebracht habe, als je ein Eroberer ihr gewonnen, — des trotzigen und unglücklichen Nebenbuhlers Richelieu's, den er beneidete, fürchtete und vergebens zu stürzen trachtete, — des Günstlings, der seinen König beherrschte „nicht wie ein Minister, sondern als unbeschränkter Lenker aller Staatsgeschäfte“ (Correr), — eines jener Schicksalsmenschen, wie sie abwärtsgehenden Staaten ihr böser Genius bescheert.

Die Bildnisse, welche Velazquez am Anfang und Ende seiner Laufbahn von ihm gemacht hat, gehören zu den ersten Charakterköpfen der neuern Porträtmalerei.

Dieser Charakter war in hohem Grade labyrinthisch. Sein raschfassender durchdringender Verstand, sein Muth, sein Eifer ist nie bezweifelt worden. Er glaubte wol selbst, nur für das Interesse seines Königs zu wirken, welchen er, dem vorausgreifend wozu er ihn zu machen sich getraute, *El grande* genannt hatte. In ihm hatte der von Carl V Spanien eingepflichtete Instinkt der Universalherrschaft noch einmal Gestalt gewonnen. Doch solche Ziele sind bei Menschen dieser Art unzertrennlich von persönlichem Ehrgeiz.

Aber er besass kein politisches Temperament, und sein Unglück war wol, dass er ohne staatsmännische Schule ans Ruder kam. Sein Kopf war bizarr und launenhaft, unberechenbar, *borracho* nannte ihn eine Satire; geblendet durch das Neue, ohne Takt in der Wahl seiner Räthe. Er setzte sich beim Beginn eines Unternehmens über die Schwierigkeiten weg, und verlor die Haltung bei Misserfolgen, welche er solange als es ging nicht glaubte. Er weinte dann; der König selbst musste ihn trösten. Das alles unbeschadet einer blinden und tauben

¹⁾ Crederei poi, per quanto io giudico, che non riuscisse difficile l'accertare il gusto del Conte Duca, col donargli alcuna pittura isquisita, che egli n'è assai vago, et è di natura che ama le blandizie. G. B. Ronchi an den Herzog von Modena, 15. Sept. 1630.

keit, mit der er auf falschem Wege auch unter den Vorzeichen fortschritt. Er besass eine orginelle, im Ge-
 der Zeit starkgefärbte, bald sarkastische, bald zelotische,
 interessante Beredsamkeit, und liebte sich reden zu hören,
 Heftigkeit seiner Ergüsse wies auf ein überreiztes Ge-
 half ihm sein Misstrauen gegen alle Menschen, seine
 stische Unbedenklichkeit in der Wahl der Mittel, wenn
 Leidenschaften verrieth! Ein Wort reichte ja hin,
 in Gesandten dessen König, Nation, Minister mit wilden
 ren und Drohungen zu überhäufen. Er war empfindlich,
 und keinen Scherz; devot dabei nicht bloss, sondern stark
 sch und abergläubisch. Er sprach von der Welt und
 se wie ein Kapuziner und hatte in seinem Zimmer
 , in die er zuweilen hinein stieg, unter den Klängen
 profundis. Er beneide, rief er, das Loos des niedrigsten
 ers (*barrendero*). Man glaubt in seinem Wesen die
 Anfänge durchscheinen zu sehn: es ist etwas pfäffisches
 ng zu indirekten Mitteln und zur Kabale, in der glühen-
 hsucht und Rachsucht, in seinen weitschweifigen Ab-
 n. Vor Blutvergiessen zeigte er Scheu. Am Ende
 noch Erfolg gehabt, wenn seine Politik von der Unter-
 der Zeit getragen gewesen wäre. Aber sie fiel in die
 etretene, unaufhaltsame Rückbewegung Spaniens von
 übergehenden Weltmachtstellung zu den natürlichen
 die es im Mittelalter besessen. —

useum zu Madrid, und soviel mir bekannt in Spanien,
 ch nur ein Bildniss des Conde Duque von des Meisters
 der letzten Zeit seines Lebens angehört. Aber sollte
 seinen Gönner im Lauf von zwei und zwanzig Jahren
 aufgenommen haben? Ausser dem etwas eitlen Ori-
 t, werden nicht die Grossen des Hofes, selbst auswärtige
 as Bildniss des furchtbaren Mannes erbeten haben?
 greiflich ist freilich, dass diese Bildnisse nach seinem
 schwanden. Wer mochte die verhasste finstre Gestalt
 in seiner Nähe sehen. In der That sind im Ausland
 reichen gleichzeitigen Atelierbildern und Kopien noch
 unzweifelhafte Originale nachweisbar, auch gibt es Kupfer-
 n verschollenen Originalen des Velazquez.

briggebliebenen Gemälde und Stiche zerfallen in zwei
 Die einen, wenig zahlreich, stellen ihn dar von der

Mitte der dreissig bis zum vierzigsten Jahre, sie sind im ersten Stil des Meisters und bei weitem die ansprechendsten. Ein prachtvoller Kopf von starken aber edlen Zügen, hinter denen man eher einen Condottiere des dreissigjährigen Kriegs, als den red- und schreibseligen Intriganten der hohen Politik und Intendanten der *menus plaisirs* S. M. vermuthen würde.

So möchte man sich den glorreichen Ahnherrn Guzman el Bueno vorstellen, dessen Züge vielleicht in diesem seinem unkriegerischen Nachkommen wieder aufgelebt waren. „Er ist von Person ansehnlich, sagt Khevenhiller, und sieht einem römischen Kaiser gleich.“ Es sind darin noch die Spuren jenes von Voiture geschilderten „grossen schöngewachsenen Cavaliers, des galantesten Mannes am Hof, und des besten Reiters in ganz Spanien“.

Im Aufgang seiner Macht zeigt ihn das Bildniss in Dorchester House, wahrscheinlich aus der Sammlung des Hauses Altamira, welches den Herzogtitel von San Lucar erbte. Es ist das bedeutendste Bildniss in dem frühesten, Sevillaner Stil, und weil man diesen nicht kennt, hat man es bezweifelt¹⁾. Die mit Schärfe beobachteten und mit Feinheit ausgedrückten Eigenheiten der Figur und des Kopfes, die Exactheit, mit der das von dem Minister und dem Maler gemeinsam ausgearbeitete Ganze von Attitüde, Costüm und Insignien wiedergegeben ist, machen die Figur zu einem Compendium der Biographie, gemalt wie die Charakteristik eines Mocenigo.

Auf hellgrauem Grund steht der stattliche Mann dreiviertel nach links gewandt, ganz in schwarz, der durchdringende Seitenblick dem Betrachter folgend. Ueber der hohen Stirn, mit ihren stark ausgeprägten Höckern, (besonders dem mittlern) sitzt bereits die Perücke. Abwärtsgekrümmte Nase, schmale etwas eingezogene Oberlippe, vortretendes Kinn (entsprechend dem hohen starken Hinterkopf), kurzer viereckig geschnittener Bart. Der Ausdruck ist ernst (im Einklang mit dem langen und breiten schwarzen Mantel), ja etwas matt. Dieser hängt elegant lose über der linken Schulter und lässt die Figur fast ganz frei. Die starke rechte Hand stützt sich auf den Tisch mit rothsammtner Decke; sie fasst eine grademporstehende Reitgerte, das Abzeichen des

¹⁾ Auf der Versteigerung des Col. Hugh Baillie 1858 erreichte es 598 £ 10 s., auf der Mr. Charles Scarisbricks (Mai 1861) nur 262 £ 10 s. 85" h. 51" br. Curtis Nr. 171. Exhibition of Old Masters 1887. In der Ecke unten links steht El Conde Duque.

meisters (*Caballerizo mayor*). Dieses einflussreichste das einst Ruy Gomez und Lerma besaßen, war der zur Beherrschung und Bewachung des Monarchen. Er eines Winkes gewärtig, aber es ist auch ein selbstbe-Blick, der zu sagen scheint: *Todo es mio*. Die Linke, schwerfällig, legt sich um die von dem Mantel ver-Degenkoppel. Auch der Degen ist unsichtbar, macht in der Silhouette des Mantels bemerklich, den er hinten sst. Aus dem Gürtel sieht der goldene Kammerherrn- hervor. Ein mit vergoldeten Blättern bekleidetes geht über die Brust; auf Wams und Mantel ist das Kreuz des Alcántaraordens genäht. Auf dem Tisch liegt mit Juwelenagraffe und der Kommandostab. Die Be- erinnert an die „Hirten“. Die Zeichnung ist fest und e Härte, die Ausführung bei dünnem Impasto klar und lzen; die Rundung durch breite helle Schatten erzielt. Bildniss erscheint wie ein vielsagendes Pendant zu dem e der blutjunge, unwissende, wolmeinende, nur auf Damen, d Repräsentation bedachte Fant, und der durchtriebene, Hunden gehetzte alte Fuchs. Den Beifall, den es fand, die noch vorhandenen Wiederholungen¹⁾. Noch früher, Perücke fehlt, ist das Original des prächtigen Sticks von tatus, zu dem Rubens die emblematische Umgebung . Nach Smith's Catalog ist die von Velazquez geschickte eine Grisaille gewesen. In den ersten Abdrücken reicht bart nur bis zur *golilla*. Die Haare sind dünn und Scheitel durchscheinend. Er trägt eine Rüstung mit (nother) Schärpe. Die Zeichnung ist von Pontius treu geben, aber in dem Glanz der Gesichtflächen und dem

ne solche sah ich 1874 in dem Nachlass des Bibliophilen Henry war aus einer Madrider Sammlung in die spanische Galerie Louis kommen, und wurde 1865 für £ 325 10 s. von Henry Farrar gekauft. at dieselbe Grösse, aber die Leinwand ist kleiner (81" h. 43" br.). ndere Replik kam aus der Sammlung König Wilhelms von Holland in e (Nr. 421). Sie ist später, aber auf unser Bild gebaut; das Antlitz mäss verändert. Das pentimento am Knie deutet auf Uebermalung. In d ausgefallenen Zug der Verbindlichkeit, in dem fast greisenhaft faltigen Hände, in dem verworrenen Fall der Tischdecke und im Ton erkennt theil eines Schülers.

Archetypo Velazquez — P. P. Rubenius ornavit et Delineavit — s Sculp.

lebhaften Blick erkennt man die Schule des Rubens. Nach den lateinischen Versen sollte man darin zugleich den tiefen, ernstern, redlichen Staatsmann und den geistreichen Kopf verehren¹⁾.

Auf dem Sockel mit dem Distichon des Caspar Gevartius, an dessen Seiten zwei geflügelte Knaben mit den Emblemen der Minerva und des Herkules sitzen, steht das Piedestal mit dem Wappen, und darüber das Bildniss in einfachem elliptischem Rahmen von Perlschnüren, den Palmzweige umschlingen, nebst Fackeln und Posaunen. Ueber dem Bildniss sieht man eine Symbolgruppe, welche das Ziel andeutet, das hinter dieser *frons serena* sich verbirgt: der Erdglobus, bekrönt vom beschwingten Lorbeerkranz, und darüber der Abendstern von der Schlange eingeschlossen: die Weltherrschaft Hesperiens bis ans Ende der Tage, die aber, wie die Olive verheisst, zugleich der Weltfriede ist²⁾.

Endlich giebt es noch ein sehr bizarres Bildniss in ganzer Figur, im Besitz des Herzogs von Villahermosa in Madrid, das aber von anderer Hand und vor der Ankunft des Velazquez gemalt wurde. Diese Gestalt, mit dem noch mehr zwischen den Schultern sitzenden Kopf auf wuchtigem Oberkörper, den schweren Goldketten und Goldsporen berührt wie eine Comödienfigur. Vielleicht aber drückt sie das überspannte Wesen des Mannes naiver aus (wenn auch karikirt) als jene würdevolleren Interpretationen. Das rothe Kreuz von Calatrava, ein Räthsel für die Antiquare, weil Olivares sonst den grünen Alcántaraorden trägt, und man nicht Ritter zweier Orden sein konnte, hat die Vermuthung veranlasst, es sei das Bildniss seines Bruders. Allein man konnte Orden wechseln und umtauschen und diess war bei Olivares der Fall gewesen. Der Marques von Castel Rodrigo

¹⁾ Elucet vultu Probitas, frontique serena
Pondus adest; mixta stat gravitate Lepor etc.

²⁾ Dies Blatt ist in verkleinertem Maassstab von Cornelius Galle d. J. nachgestochen worden, von der andern Seite, die Engel sind weggelassen und bloss die von ihnen gehaltenen Embleme geblieben. Ebenso ist nach Pontius' Stich das Blatt von Matthäus Merian gearbeitet, welches sich in der dem Minister gewidmeten Frankfurter Ausgabe des Petron befindet. Nach dem Jahr 1629 dieser Ausgabe (*Extrema editio ex musaeo D. Josephi Gonsali de Salas*) ist Pontius' Stich vor Rubens' Reise nach Madrid (1628) gemacht. Auch würde Rubens, wenn dort der Plan des Stiches entstanden wäre, gewiss den Grafen selbst aufgenommen haben. Später war auch die Frisur anders; wie in dem Stich von P. de Jode, wo er fast grade so aussieht, aber bereits die Perücke trägt. Hier hält er in der Linken eine Depesche.

n im Jahre 1623 seine Alcántara-Kommende, die 12000 werth war, abtreten müssen, und war durch eine Kommes Christusordens mit Zuschuss entschädigt worden. Der selbst sagte es einst dem Dichter-Diplomaten Fulvio tter von S. Maurizio e Lazzaro, als er ihm das Habit iago geben wollte¹⁾.

ares hatte krumme Schultern, und wenn man dem n Pedro Perret in einer ihm gewidmeten Beschreibung antinopel Vertrauen schenken darf, so entsprach seine ineswegs Voiture's Schilderung²⁾. Die Toilettenkünste ers haben diess verschleiert. —

den ersten Aufnahmen, die Velazquez in Madrid machte, uch das Bildniss *Carl Stuarts*, damaligen Prinzen von der im Jahr seiner Uebersiedlung an den Hof jene rote Brautfahrt unternommen hatte. Der Prinz sass ihm seiner Abreise; es kam nur zu einer Skizze, die er mit eschenk von hundert Escudos belohnte; auch soll er er „besondere Beweise von Zuneigung“ gegeben haben. kizze wird in keinem seiner Inventare erwähnt; vor ahren hat ein Engländer mit ihrer vermeintlichen Wieder- ng viel Staub aufgewirbelt. Für den spanischen Hof war ifenthalt des kunstbegabten und kunstverständigen Prinzen ne Folgen: sein Enthusiasmus für Gemälde, besonders er, mag des jungen Königs Aufmerksamkeit auf den einer ererbten Schätze gelenkt haben. Als er im Jagd- des Pardo das berühmte Bild der Antiope von Tizian „Venus des Pardo“ mit der grossartigen Alpenlandschaft, r davon in solchen Ausdrücken, dass der König nach dsätzen spanischer Courtoisie sich für verpflichtet hielt, um Geschenk zu machen. Er befahl durch ein „Dekret“ Juni dem Marques de Flores Dávila, das Bild dem Bal- bier, Maler des Admirals von England zuzustellen, „weil

fù replicato per parte di S. Mtà, che 'l passare da una Religione all' a ordinaria, e che si sfilava qui di passo in passo, poichè il Sig. Co: imo era passato dall' abito di Calatrava a quello d' Alcantara. Fulvio che vom 10. August 1636 im modenes. Archiv.

remos y grandezas de Constantinopla. Compuesto per Rabi Moysen Hebreo. Traducido p. Jacob Causino. Madrid 1638. Er spießt eine Cor meum, vigilat.“

er gehört habe, der Prinz finde Geschmack daran“¹⁾. Der Marques fertigte den Befehl an den Conserge des Pardo, Carlos Balduin, jedoch erst drei Wochen später aus (1. Juli). Dieses Bild gehörte zu den höchstgeschätzten; als Philipp III die Nachricht vom Brande des Schlosses erhielt, in welchem die besten Bilder, besonders die Bildnissgalerie Philipp II untergingen, war seine erste Frage nach diesem Tizian gewesen; er sagte: „das ist ein Trost, denn das übrige wird man wieder machen“²⁾.

Nach dem Katalog der Gemäldesammlung Carl I von Bathoe, hatte er von Spanien noch mitgebracht: das Mädchen mit dem Pelzmantel, wahrscheinlich das Bild, welches in die Sammlung Crozat und von da in die Ermitage kam, einen Johannes den Täufer mit dem Rohrkreuz, vorwärts zeigend, und das Bildniss Carl V mit dem irischen Hunde. Letzteres hat der spanische Gesandte später aus seinem Nachlass zurückgekauft. Nach Carducho aber hatte ihm der König auch mehrere der Mythologien aus dem Tiziangemach hinter dem „Kaisergarten“ zum Geschenk gemacht; der Hofmaler sah die beiden Dianenbäder, die Danae und die Europa „mit dem übrigen“ bereits eingepackt (*encajados*). Er ist abgereist ohne sie mitzunehmen, vielleicht weil sein Entschluss, die Verbindung abzubrechen, schon gereift war. Jedoch scheint noch sechs Jahre später Sir Francis Cottington Versuche angestellt zu haben, die Bilder loszumachen³⁾.

Diese Geschenke und Ankäufe waren der Anfang einer Galerie, die später die erste Tiziansammlung Europas wurde. Fünf Jahre später wurde die Gonzaga-Galerie in Mantua von ihm erworben. Wo er die Originale nicht bekommen konnte, liess er kopiren; durch den zu diesem Zwecke von ihm besoldeten Michel Cross im Palast zu Madrid und im Escorial, und durch den Miniaturmaler Peter Oliver. Kopien waren übrigens schon damals in Madrid leicht zu haben; der Graf Harrach, als er in Begleitung Carreño's den Alcazar sieht, findet dort einen Maler, der solche

1) Su Mgd me manda que será bien se entregue luego á Balthasar Gervier, pintor del Almirante de Inglaterra, la pintura de la *Venus* que está en esta casa, de la cual había entendido tenía gusto el Principe de Gales etc. Villaa-mil, handschriftliches Leben des Velazquez.

2) „Basta, que lo demas se volverá á hacer.“ Carducho a. a. O. 351. Ein königliches Wort, das etwas an den Consul Mummius erinnert.

3) I wyll inquire for thos pictures of the Conde de Benavente; & indever to gett allso thos of Titian, wch I left in ye Palace ye 1st time. Cottington an Endymion Porter. 2. Nov. 1629. Sainsbury, Rubens 293.

ath verfertigt, er kauft von ihm vier Guido's und zwei Correggio's¹⁾).

Die Italiener am Hofe.

In diesen Jahren malte Velazquez sein erstes Historienbild, eine Episode aus der Geschichte der letzten Vergangenheit. Das Bild, das als theilweise allegorisch ein Unicum war, ist verloren gegangen, seine Geschichte wäre also mit diesen Zeilen abgethan. Aber die Umstände seiner Entstehung geben eine Perspective auf die Zustände und Bestrebungen der damaligen Künstlerwelt und die Stellung des Malers zu ihr, die nicht bloss biographischem, sondern allgemein geistlichem Interesse ist.

Als nach seinem ersten Erfolge sollte es scheinen, als habe er sich vor collegialischen Unannehmlichkeiten ohne Sorge sein Leben am Hofe betreten, wo Erfolge, äusserliche oder reelle, ihn nach sich zu ziehen pflegten, die ihn daran erinnerten, dass er eben am Hofe war. Ein Schriftsteller der Zeit versichert, dass er heute in Madrid so viele glänzende Talente und Farbenkünstler, dass man mit ihnen viele Städte ja Reiche gewinnen könne; an Wettbewerb und Eifersucht konnte es also nicht fehlen. Die Aburtheilung des künstlerischen Verdienstes durch die Menge und verstorbener war ein beliebter Unterhaltungsstoff der salongehenden Kreise der Hauptstadt; und die ausserordentlich glücklichen, denen es glückte aufzusteigen, konnten auf scharfe Kritik gefasst sein. Empfindliche Reden und Klassifikationen waren auch Velazquez nicht erspart geblieben.

An der Spitze dieser madriider Malergemeinde standen die Ausläufer der Künstlerkolonie des Escorial, die man beim vorigen Könige noch zahlreich versammelt sah bei der Bemalung des Lustschlosses Pardo. Es waren drei Italiener, denn auch die vielerstrebten wenn auch spärlich dotirten Hofmaler (*pintor del rey*) zugefallen waren. Velazquez hatte im Jahre 1623 als Kollegen ausser Gonzalez, die zwei waren Vicencio Carducho und Eugenio Caxesi. Carducho war in Florenz geboren, aber mit seinem viel ältern Bruder Barganz nach Spanien gekommen; der andere war

der Sohn eines Aretiners, aber zu Madrid im Jahre 1577 geboren. Nach dem Tode jenes Gonzalez war ein dritter nachgerückt, Angelo Nardi, der aber seine Ausbildung in Italien empfangen hatte und erst gegen 1615 herübergekommen war. Velazquez hatte also drei Künstler toscanischer Herkunft neben sich, Männer, die sich ohne Zweifel, wenn auch der eine Italien nie gesehen hatte, noch als Italiener fühlten, eng befreundet waren, viele Arbeiten gemeinsam ausgeführt hatten, und im Stillen von der angeborenen Ueberlegenheit ihrer Nation in Kunstsachen überzeugt waren. Und wirklich, in Wissen, in Gewandtheit, in Fruchtbarkeit konnte Niemand gegen sie aufkommen. Ihre Arbeiten in den reichsten und vornehmsten Heiligthümern, dem Sagrario von Toledo, in Guadalupe und manchen Stiftungen reicher Kirchenfürsten geben Zeugniß von ihrem Ansehen. Sie sind auch schriftstellerisch, theils in Originalwerken, theils als Uebersetzer italienischer Grundbücher für die Verbesserung der Kunsterziehung in Spanien thätig gewesen. Aber sie haben sich dann mit angeerbter Geschmeidigkeit — wie ja Jeder thun muss der dort bestehen will — dem spanischen Wesen angepasst. Aus ihren Gemälden würde wahrscheinlich Niemand Italiener errathen. Obwol ferner ihr Sprecher jene Escorialzeit die Epoche nennt, „wo die wahre Kenntniß und Schätzung der Kunst in Spanien eingeführt wurde“, und obwol zwei von ihnen enge Verwandtschaftsbande mit Malern Philipp II verknüpften, so hat ihr Stil doch mit jenen ihren ältern Verwandten und mit den Escorialmalern Pellegrini, Zuccari, Cambiasi nichts gemein. Dem Wechsel der Zeiten konnten sie sich nicht entziehen, obwol sie die Gegenwart als eine Verfallzeit betrachteten. Vicencio Carducho's Gemälde haben mit denen seines Bruders Bartolomeo so wenig Aehnlichkeit, wie die des Alessandro Allori und Matteo Rosselli mit denen des Angiolo Bronzino und Rossi. Weder das starke Stilgefühl jener von ihm gepriesenen Manieristen mit ihren Kontraposten und Idealformen, noch die Gelehrtheit und Gewaltigkeit der Zeichnung, noch die helle, kalte, bunte, schillernde Färbung wird man bei ihnen finden. Wol aber begegnet uns manches, was sie nach der Theorie für werthlos zu halten scheinen, man sieht sie, wenn auch mit Widerstreben und Halbheit, gelegentlich zum volksthümlichen Individualismus, zur Ausführlichkeit in Nebendingen, zu starken Farben- und Lichteffecten heruntersteigen. Bei alledem kann man sich nicht verbergen, dass unter ihren Werken sehr wenige tiefer zu fesseln im Stande sind.

Antonio Caxesi's Vater war jener *Patrizio*, den der spanische Gesandte Requesens in Rom nebst *Romulo Cincinnato* von *Poppeo II* angeworben hatte (1567), und der die fünf Ordensregeln des *Vignola* übersetzte (1593). *Eugen's* Mutter aber war *Isabel*, *Casilda de Fuentes*, Tochter des *Juan Manzano*, Malermeister des *Escorial*. In seinen Gemälden bemerkt man die großen Massen mit Zurücksetzung der Mitteltöne wie der Nationaltypen und eine gewisse düstere *grandeza*. Nach seinen Gemälden der Passion in der Hauptkirche zu *Alcalá* kann man ihn zu den *tenebrosi* zählen. Seine *Madonna* ist eine Frau mit starken Brauen und kleinen schwarzen Augen (vergl. *Prado* 698). Man darf ihn wie seine Collegen nicht nach manchen decorativen Schnellmalereien beurtheilen; es lohnt es der Mühe, den Weg nach *S. Antonio de los Portales* zu suchen, um seiner heiligen *Elisabeth* und *Engracia* in zwei klösterlich strengen und einfachen, aber königlichen Gemälden, ihre Legende in geistreicher Skizze des Hintergrundes zu sehen. *Eugen's* Gemälde im *Salon nuevo* des Palastes wurde auf tausend *Reales* taxirt (von denen er nichts erhielt), auf ihn hatte er viel Mühe gewandt; er ist untergegangen¹⁾. Mehr Glück hatte er mit einem Gemälde aus der Geschichte der Gegenwart gehabt, *El Conde de Benavente*; es verräth seinen Anschluss an das System des *Barock*, dem er damals als Nebenbuhler entgegentrat.

Florentiner Angelo Nardi hatte vor den andern Malern sich neuerdings in Italien, nach den Grundsätzen der *Accademia* wahrscheinlich, besonders an den *Venezianern* zu haben; er brachte einen frischen Zug der Gegenwart in seine Werke²⁾. Den besten Begriff von ihm giebt der Gemäldezyklus der von *Juan B. Monegro* erbauten Rundkirche der *Carthusianerinnen* zu *Alcalá*, die er für deren Gründer, den *Cardinal* *Bernardo de Sandoval y Roxas* entworfen hatte und nach seiner Unterschrift 1621 vollendet. Das Werk fand solchen Beifall, dass er sofort einen noch umfassenderen Auftrag von dessen *Auxiliarbischof* *Melchor de Vera* erhielt, fünfzehn Gemälde für die Kirche desselben Ordens zu *Jaen*, und einen dritten von dem

¹⁾ *Relacion de obras y bosques*, Bericht vom 28. Febr. 1631 (*Simancas*).

²⁾ Nach einer Supplik vom 4. Januar 1631 war er damals 15 Jahre in Spanien für die königlichen Schlösser beschäftigt (*ebenda*); er muss damals schon herübergekommen sein.

erzbischöflichen Sekretär D. Sebastian de Herrera für die Capelle der Empfängniss in La Guardia.

Dort in Alcalá malte er sieben grosse Altarbilder und zwei für die Seitenwände der Capilla mayor. Da sieht man einen Künstler, der sich alle Darstellungsmittel der Italiener nach dem Recept der Caracci zu eigen gemacht hat. Die gelehrte Zeichnung der römischen Schule verschmilzt mit den malerischen Effekten der Norditaliener, dem starken Helldunkel und den kühnen Verkürzungen Tintoretto's, der Pracht der Farben und Kostüme Paolo's. Sein jugendlich schöner S. Sebastian, sein gewaltiger gekreuzigter Petrus ragen unter vielen Akten ähnlicher Art hervor. Sein heil. Laurentius, seine Asunta sind voll von Studien nach Tizian. Abwechslung in der Erfindung, Lebhaftigkeit der Erzählung, starke Bewegungsmotive (das springende Pferd mehrmals) geben diesen Gemälden Interesse. Vor allem bediente er sich mit Glück des Helldunkels zur Markirung der Pläne, zur Hervordrängung oder Zurückschiebung seiner Hauptfiguren; endlich zu Nachtstücken und Glorien, die ein wolberechnetes Oberlicht auf die Gruppen unten senden.

Der Erfolg dieses Werkes mag Philipp IV bestimmt haben, ihn zum Hofmaler zu ernennen (am 4. Juni 1625), zunächst ohne Gehalt. Denn er wollte die Saläre der Hofmaler in Zukunft eingehen lassen und nur ihre Arbeiten einzeln bezahlen. Aber im Jahre 1631 schuldete ihm der Hof bereits 22,536 Realen! Dem König war seine Bildererfahrung willkommen für die Bestimmung der ihm von Italien geschickten Gemälde.

Der dritte und bedeutendste unter den „Malern des Königs“ (seit 1609) war *Vicencio Carducho*, ein geborener Florentiner, dessen Bruder *Bartolomé* dem Zuccaro an der Kuppel des florentiner Doms geholfen hatte. Dieser war der Erzieher und Lehrer Vicencio's. Seine wenigen hinterlassenen Gemälde (z. B. das Abendmahl und die Kreuzabnahme im Museum) sind von allen Werken dieser Escorialmaler die reinsten und gewissenhaftesten, sie zeigen in der Farbe noch den Geschmack der Schule des Andrea del Sarto. Man nannte Vicencio den Universalerben seiner Kunst: die Wahrheit ist, dass der Bruder ungleich höher steht, so verschwindend die Zahl seiner Werke ist neben denen des Jüngeren.

Vicencio hatte ganz die Constitution der grossen italienischen Praktiker, ihre Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit, ihre erstaunliche Arbeitskraft. Seine Bilder sind, was Zahl und

Flächenraum betrifft, von keinem Spanier erreicht worden. Sie kommen sogar im Auslande vor: in Dresden, in der Ermitage, in der Esterhazygalerie. Da er ein guter Lehrer war, so konnte er sich für die Ausführung so umfassender Werke nach Zeichnungen und Skizzen zahlreicher Schüler bedienen. Von seinem Geschick mit der Feder ist seine Schrift über die Malerei ein Denkmal. Er tritt uns darin entgegen als ein ernster Mann, mit strengen Principien und hohen Begriffen von der Würde seiner Kunst. Sein Bildniss, das Sir W. Stirling besass, und das auch, jedoch nach einer anderen Aufnahme, in diesem Buche gestochen ist, zeigt einen Langkopf mit hoher Stirn, von fast ascetischem Ernst, schwere starkknochige Hände. Seinen Gemälden, besonders den frühesten (h. Franciscus in Valladolid 606, Predigt des Täufers in der Akademie 1610) merkt man es an, dass er in Valladolid als Theatermaler begonnen hatte. In seinen Gemälden des Retablo von Guadalupe hat er starke Bezauberungseffekte, in den Geschichten des h. Juan de Mata (Garric D. Sebastian's) dagegen die farbenheitre Art der zweiten orientinischen Schule. Methodisch ist er darauf ausgegangen, in der die Lieblingsstoffe spanischer Devotion die bei seinem Publikum wirksame Darstellung zu finden. Diese klösterlichen Gestalten in den geflickten Kutten, mit ihren erregten Geberden und verzückten Blicken; die in irisirenden Lichtbahnen gaukelnden blonden, etwas süsslichen Engelkinder und die huldreiche aber gezierte Madonna, kommen uns vor wie talentvolle, aber ohne Inspiration unternommene Versuche dessen, was später Mullo, nicht nur spanisch, sondern allgemein menschlich ansprechend erreicht hat. Carducho's Ausdruck ist schwächlich, seine Action theatralisch, sein Affekt erzwungen.

Gerade um die Zeit, wo er in unsere Erzählung eintritt, hatte er den grössten Auftrag seines Lebens übernommen: die hundertfünfzig Karthäusergeschichten in Oelgemälden grössten Formats für den Kreuzgang der Cartuja von Paular. Sie wurden bei der Exclaustration in das Nationalmuseum von S. Trinidad zu Madrid geschleppt; einige der besten waren auch nach dessen Auflösung noch in der oberen Galerie des „*ministerio del fomento*“ zu sehen. Für diese Arbeit erhielt er in vier jährlichen Quoten (1628—32) sechstausend Dukaten. Ausser den Kreidezeichnungen auf blauem Papier, mit Weiss gehöht, hat er auch Farbenskizzen gemacht. In der schottischen Nationalgalerie sieht man unter dem Namen des Velazquez den „Traum des Pabstes“, ein

geistreiches Bildchen, das mehr von ihm verspricht, als die ausgeführten Gemälde halten. Die reichen rothen Tinten des Vordergrundes mit dem päpstlichen Zelte, die tiefgesättigte reizende Landschaft dahinter — alles von einem Silberschimmer durchwoben — geben ein Ganzes, das jene Benennung entschuldbar macht.

Liest man Carducho's Buch, so erwartet man ein Werk, vielleicht von strengem Stil, vielleicht in flotter Manier, etwas wie Le Sueur, mit dem nicht bloss Sir W. Stirling, sondern selbst Franzosen die Gemälde von Paular zu deren Vortheil verglichen haben! Das Gegentheile ist der Fall. Der spanische Geschmack war selbst einem so systematischen Kopf wie Vicencio zu mächtig. Die Composition zeigt allerdings viel Kunst, die weissen Kutten der hohen Mönchsgestalten sind trefflich durchstudirt. Aber das am meisten bemerkenswerthe an diesen Bildern ist gerade das, was er in der Theorie herabsetzt: die episch-farbige Fülle der Erzählung und der Nebendinge; der Reichthum der Scenerie in luftiger Architektur, weiten, reichstaffirten, castilischen Veduten, Kloster- und Bauerntypen, die gemüthlichen, schwärmerischen, grässlichen Motive der Mönchslegende. Der verdammte Raymund ist eine Scene von Hofmann'scher Grausigkeit.

Carducho hatte, um den spanischen Klosterstil loszubekommen, eine Reise nach Valencia gemacht, wo er von Ribalta's Werken gehört hatte, und eine zweite Reise nach Granada, wo der Karthäuser Juan Sanchez Cotan († 1627), einst Genosse von Paular, dieselben Geschichten in dem heiligen Hause vor dem Thore von Elvira gemalt hatte. Der Italiener hat die Bilder des ganz in der Geschichte seines Ordens lebenden Frayle stark benutzt; ja der toscanische Stolz verstand sich dazu, die frommen Phantasiegebilde des Mönchsmalers geradezu zu kopiren. Jedem, der S. Trinidad besucht, werden zwei „minnigliche“ Madonnengestalten auffallen, Erscheinungen, mit denen der h. Bruno, das zweitemal in der Sterbestunde, begnadigt wurde. Sie haben nichts von spanischer Frauenart; aber Sir W. Stirling meint, „wenige Castilier hätten die zarte und sinnige Schönheit seiner heiligen Jungfrauen erreicht“ (Annals I, 423). Nun, diese Madonnen sind nichts weiter als treue Kopien der devoten Schöpfungen jenes mystischen Fray Juan in Granada. Wieviel kälter, bühnenhafter ist Carducho's eigene Madonna in seinem besten Altarbild, der pomphaften, lichtdurchglühten Annunziata in der Encarnacion zu Madrid! wo er auf der Höhe seiner Farbenkunst steht.

Carducho ist, wie seiner ganzen Zeit, der Stil verloren gegangen, den er in seinem Buch predigt, ihm fehlt die grosse Persönlichkeit, welche ein Künstler dieses Bekenntnisses haben muss. Aber man vermisst auch die Wahrheit der Natur, zu der er sich nur herablässt, die Wahrheit der Empfindung und Ueberzeugung. Daher bleiben seine Werke gleichgültig, trotz des Wissens und der vielseitigen Geschicklichkeit. —

Die Gespräche über die Malerei.

Unsere drei Toscaner also, bis dahin als die besten geltend in Madrid, überall hin gerufen wo man Sachen erster Güte haben wollte, sahen plötzlich einen jungen Mann aus der Provinz neben sich, beschenkt mit Hofämtern und Renten, so hoch in Gunst, wie es seit Philipp II Tagen keinem Maler begegnet war. Zwar kam er ihnen nicht ins Gehege; um die Retablos und die Plafonds der Schlosszimmer bewarb er sich nicht. Allein die Wunden der Eitelkeit sind bitterer als die des Eigennutzes. — Worauf gründete sich denn dieser Erfolg? Wo waren die Rechtstitel des wahren Künstlers? Bildnisse, Küchenstücke — nichts weiter, — Sachen eher geeignet am wahren Künstlerberuf Zweifel zu erwecken. Er hatte ja noch gar nicht bewiesen, dass er mit ihnen überhaupt einen Wettlauf unternehmen könnte. Bald sah man zwei Lager sich gegenüberstehn. Vicencio hatte sich öfters darüber ausgesprochen; endlich schrieb er seinen Groll und seine Anklage auf, und fand Gelegenheit, sie in einem Buche allgemeinen Inhalts anzubringen (S. 19). Seine *Didlogos* sind zwar erst 1633 erschienen; aber das was darin an die Adresse der Gegenwart gerichtet ist, hat er gewiss Jahrelang gepredigt.

Cean Bermudez nennt sie das beste Buch über die Malerei im Spanischen (I 251). Glaubt man doch seinen Mengs zuweilen darin sprechen zu hören. Wol ist es in einer klaren, lebendigen, vom *estilo culto* freien Sprache geschrieben; es vertritt seine These mit Ueberzeugung und Folgerichtigkeit, und ist als schriftstellerische Leistung selbst seinen Landsleuten dieses und des vorigen Jahrhunderts überlegen. Auch hat er mehr Geist als Pacheco, nur fehlt die Unmittelbarkeit, die Fülle von Originalnotizen. Dort der Künstler, der mit seinen Augen sieht, für keine Eigenart mit seiner Anerkennung geizt, auch wenn er sich selbst widerspräche: hier der stolze Manierist und Parteimann,

sehend mit seinen Principien, ganz in seiner Praxis aufgehend, ohne Sinn für fremde Art, besonders der Vergangenheit. Die Annalen der Kunst haben für ihn Interesse höchstens als Fundgrube für Zeugnisse der Ehren, die den Künstlern gebühren. Seine Schilderung Italiens aus dem Munde eines zurückgekehrten Reisenden, mit der er sein Buch eröffnet, ist aus Vasari excerptirt; aber der Spanier Pacheco wusste weit mehr von Florenz, als dieser Florentiner. Seine Unwissenheit über das „moderne Athen, die wahre Herberge unsrer Kunst“, ist schülerhaft. Er schreibt den Glockenthurm von S. Maria del fiore dem Cimabue, den Perseus dem Bramante zu, und nennt Fiesole unter den Bildhauern. Und wie ist er im Leben seines vergötterten Michelangelo zu Hause! Er lässt seinen Reisenden die Statue Julius II. an S. Petronio in Bologna sehen, nennt die Statue Lorenzo's de' Medici Octaviano (S. 50) und hält den David für „gleich bewundernswürdig“ mit dem Hercules des Bandinelli.

Die äussere Veranlassung des Buchs war folgende. Die Maler Castiliens wurden seit dreissig Jahren von Zeit zu Zeit in Aufregung versetzt durch die Ansprüche der Steuerbeamten, sie zu einer Auflage heranzuziehen, die in Castilien bei allen Kaufgeschäften vom Preis erhoben wurde. Diese *alcabala* war nach Morosini's Relation unter Philipp II zu einer unerträglichen Höhe aufgeschraubt worden. Sie betrug 8 bis 10 Prozent von jeder Kaufsumme, bis herab auf Eier und Salat, und derselbe Gegenstand verfiel ihr wol mehremale am selben Tag. Die Folge war, dass die Gemeinden sich mit der Finanzbehörde zu einer Abfindungssumme einigten, die dem Staate im Jahre 1581 immer noch viertelhalb Millionen in Gold eintrug. — Die Steuerbeamten der Ortschaften belästigten auch die Maler. Domenico Theotocopuli, als er 1600 nach Illescas berufen worden war, hatte sich zuerst dem dortigen *alcabalero* widersetzt, und von dem Finanzrath (*Consejo de hacienda*) zu Madrid Recht bekommen. Das Widerwärtige dieser Steuer für die Künstler lag nicht bloss in der Geldschädigung, mehr noch in der Gleichstellung ihrer, wie sie glaubten, freien Kunst mit der Lohnkunst. Das Verhängniss dieses Volks war seit der Zeit der Gothen die Geringschätzung von Handel und Gewerbe: die Künstler, welche in intime Berührung mit den Grossen und dem Hof kamen, brachten solche Steuern in die peinlichsten Lagen. Juristischer Scharfsinn, historische Belesenheit, Metaphysik der schönen Künste wurden in Bewegung gesetzt, die besten Federn der angesehensten *Ingénios de la corte* gewonnen, um sie

von diesem Pfahl im Fleisch zu befreien. Nicht viel weniger als ein Drittel unsres Buches nehmen die sieben Gutachten ein, welche den Antrag der Maler bei dem Finanzcolleg befürworten sollten. Darunter waren Namen wie Lope de Vega und Jauregui. — Der Process wurde zu ihren Gunsten entschieden. —

Diese Streitfrage giebt zum Theil die Stimmung der Diálogos, die voll sind von Jeremiaden über die Geringschätzung der Kunst in Spanien, ein altes, schon von Francisco de Holanda behandeltes und dem Michelangelo in den Mund gelegtes Thema. Damit wechseln Beispielsammlungen für die Ehren der Kunst, vom Alterthum bis auf das erstaunliche Register (im achten Buche) der Mäcene, Liebhaber und Sammler der Stadt Madrid. Die Erregtheit des beifallbedürftigen Künstlergemüths oscillirt zwischen diesen entgegengesetzten Vorstellungen. Er glaubte dabei für eine Lebensfrage der Kunst einzutreten. Denn alles Steigen und Sinken der Kunst hängt ab von der Achtung und Gunst der Könige und Monarchen¹⁾. Und einer seiner Sachwalter, der Jurist Juan de Butron, meint, Spanien fehlten nicht Talente oder Studien, sondern Schutz, Belohnungen, Gönnerschaften²⁾.

Indess diese Steuerfrage war doch nur die gelegentliche, äusserliche Tendenz des Buchs; ein viel tieferes Anliegen des Verfassers ist die Auseinandersetzung mit dem Naturalismus. Sein Hass gegen diesen entspringt dem „Eifer für die Hochhaltung der Malerei, der Angst vor ihrem Ruin“³⁾. Er lässt den jungen Freund sein Befremden äussern, wo denn in dem vorgetragenen Lehrgebäude jene Art der Malerei bleibe, „so lebendig und natürlich, dass sie alle in Bewunderung und Erstaunen setzt, und die darin besteht, dass man die Sache, die man nachmachen will, vor Augen sich stellt und behält“. Diese Frage giebt dem Meister das Stichwort zu einer heftigen Polemik. Das besondere Interesse des Systems einer Künstlerpartei wird sofort mit jener allgemeinen Angelegenheit, dem Kampf für die Noblesse der Malerei solidarisch gemacht. Der Gedankengang ist folgender: Die Würde, die wir für unsere Kunst beanspruchen, verdankt sie ihrem intellektuellen Charakter, ihrer „Wissenschaftlichkeit“.

1) Todas las cosas tienen alientos, y desmayos, según son estimadas y favorecidas de los Reyes y Monarcas S. 86.

2) Juan de Butron, discursos apologéticos. Madrid 1626 am Schluss. Diess Werk ist unter den spanischen Schriften über Malerei wol das unergiebigste.

3) Er schreibe zeloso de su estimacion, temeroso de su ruina. S. 19. Aehnlich Franc. Albano bei Malvasia, Felsina II, 144 (il precipitio, e la totale ruina).

Das grosse (dritte) Zeitalter, die Epoche Michelangelo's und Raphaels, war das Zeitalter der wissenschaftlichen Regeln und Vorschriften, der *docta pintura*. Bonarroti war der Meister der Meister durch sein Wissen; die Absicht des Pabstes seine Reste in S. Peter beizusetzen, war eine Huldigung der Wissenschaft erwiesen¹⁾. Ist denn unser Schaffen nicht ein geistiger Vorgang? nicht unsere Arbeit eine contemplative? Ist es nicht die innere Malerei, welche das Bild fertig macht? Und darauf allein gründet sich ihr Anspruch, den privilegirten „freien Künsten“ sich an die Seite zu stellen. Deshalb sind die bilderreichen Poeten unsrer Zeit, — er nennt u. a. Calderon, Lope, Camoens, aber vor allen Góngora, wahre Maler²⁾.

Ist also der echte Künstler ein Denker, ein Dialektiker, der mit Feder und Bleistift „behauptet, beweist, widerspricht, schliesst“: so ist dagegen der Naturalist ein Leser, der nicht mehr denkt, als was er im Buche findet. Wenn man bloss die Natur vor Augen malt, wo bleibt da für den Geist Platz? Die Kunst wird Sache der Uebung, der Handfertigkeit, d. h. Handwerk. Jene „Wahrheit und Lebendigkeit“, welche die Laien so besticht und hinreisst, sie ist eine Funktion der blossen „*potentia operativa*“. Diejenigen welche ohne Skizze, mit einem Stückchen Kreide auf der imprimirten Leinwand entwerfen und sofort ohne Verbesserungen, Angesichts der Natur zum Malen schreiten, ja oft die eine Hälfte der Figur fertig haben, ohne dass sie wissen wie die andere Hälfte aussehen wird: sie sind keine Künstler, sondern „wie ein Fürst in Madrid sie nannte, Sektirer“. Diese sind es, die die Malerei in Misscredit bringen. Vor allen aber die Genremaler, d. h. die welche den Pöbel malen, „schädigen die Kunst und sammeln sich selbst wenig Ehre“.

Hat denn also Meister Aristoteles sich geirrt, als er der theoretischen Thätigkeit die Kunst als praktischen Zustand entgegenstellte? Carducho kann nicht läugnen, dass zwischen Wissen und Machen ein Unterschied ist, dass das Gemachte allein, das Verwirklichte (*el actuado*) verstanden wird und Beifall findet. Aber die Logik lehrt: der Gebrauch der Wissenschaft ist nicht Wissenschaft. Der Naturalismus aber ist bloss Gebrauch und Uebung, ohne die Kunst die geübt werden soll. Daher schliesst ihn unser Autor aus der Klassifikation der Malerei aus.

1) Advierte la estimacion del saber. S. 51.

2) Parece que vence lo que pinta, y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma. S. 146.

Wer könnte freilich läugnen, dass diese naturalistischen Gemälde Leben athmen? Aber diese Lebendigkeit hat keinen blossen Werth. Wir sehen es an den Werken der Heroen der Vergangenheit. Ihnen fehlt „diese rasche (*pronta*) Lebhaftigkeit, diese aufregende (*afectuosa*) äussere Wahrheit.“ Unsere Zeit hant über sie fortgeschritten zu sein. Aber das worauf sie sich etwas zu gute thut: „Naturnachahmung, Farbe, Lebendigkeit, Landschaft, Obst, Thiere“, das ist von jenen Gewaltigen für und gehalten worden. Das Zeitalter das in ihnen seine Wessesse sucht ist eine Epoche raschen Sinkens. Michelangelo und Raphael sind die „Säulen des Herkules“.

„Zeichnen und wieder Zeichnen, Speculiren und noch mehr zeichnen, das ist das Geschäft des Malers. Skizziren, auswischen, skizziren, *nulla dies sine linea*, das ist der Weg zur Wessesse. Im Erfinden und Componiren, in den guten Formen und Proportionen besteht die Kunst. Zeichnung ist das Fundament des Ganzen der Malerei, ihre lebengebende Sonne.“ Sie schmückt das gute Bild; die Farbe schmückt und unterstützt es. Aber ihre Reize können von der Wahrheit ablenken und viele Hüner verdecken. Die venezianische Schule, welche allezeit die Schönheit und Leichtigkeit des Colorits trachtete, vernachlässigte die Zeichnung, weil sie die Denkarbeit floh. Von ihr sagt man, dass es grosse Coloristen seien und wenig Zeichner, wenige Praktiker und schlechte Theoretiker. —

Man sieht wol, von dem Trieb nach dem Schauen und Bilder der Sichtbarkeit und ihrer offenbaren Geheimnisse, von der besten Arbeit jener Entdecker auf dem Ocean optischer Reize, — einem wahren Gegenstück wissenschaftlichen Forschergeistes davon hat der dürre Schulstolz des Manieristen keine Ahnung. Allezeit mit seinen „Maschinen“ beschäftigt, hat er nie Zeit gehabt, um die Gunst der grossen Mutter Natur zu werben. Was ihm Natur? Nur ein Mittel zum Zweck. Man soll ihr zuweilen einen Blick schenken, um den Erfindungen der Phantasie Frische zu geben, die (wie er doch fühlt) in jenem Aether des reinen Sinkens schwindsüchtig werden würden. „Die Natur dient zur Erweckung, als Weckerin der Vergesslichkeit; sie ist eine Naherweckerin; welche die Geister der Phantasie belebt und entschlummerte, erstorbene Ideen ins Gedächtniss zurückführt.“

Diess sind die Grundsätze Carducho's und seiner Freunde; sie stützen sich seine heftigen Angriffe gegen den Zeitgeschmack und seine düstern Warnungen.

„Ein falscher Prophet ist erstanden, dessen Ankunft wohl als Prophezeiung des Ruins und des Endes der Malerei angesehen werden kann (S. 203 f.). Ein Eiferer für unsere Kunst hat gesagt: Gleich wie am Ende dieser sichtbaren Welt der Antichrist mit seinen erdichteten Wundern und ungeheuerlichen Thaten, die aber trügerisch-falsch, ohne Wahrheit und Dauer sind, zahlreiche Völker ins Verderben hineinziehen wird, indem er sich für den wahren Christus ausgibt: also ist jetzt ein *Anti-Michelangelo* erstanden, der mit seiner gesuchten und äusserlichen Nachahmung, seiner wundersamen Lebendigkeit, vielen Leuten aller Art hat vormachen können, dass das die gute Malerei sei, und seine Weise und Lehre die richtige; so hat er sie vom Weg der Unsterblichkeit abgewandt. Er hat mit seiner neuen Speise und ihrer starkgewürzten Brühe eine solche Lüsterheit und Zuchtlosigkeit (*golosina y licencia*) aufgeregt, dass man zweifeln muss, ob die Natur im Stande sein werde, den starken Stoff zu verdauen und nicht ein Schlagfluss folgen werde. „Wer hat je gemalt und es so gut gemacht, wie dieses Monstrum von Geist und Talent, fast ohne Regeln, Lehre, Studien, bloss mit der Kunst seines Genies und mit der Natur vor Augen?“

Aber wie besteht dieser Naturalismus, wo er an die höheren Aufgaben herantritt? „Wahrlich, wer eine Auferweckung des Lazarus, eine Verklärung Christi unternimmt ohne Ideen, nach der Natur, der gleicht einem Blinden, der einen Blumenstrauss sammeln will. Was ist denn Natur? Ist es der Taffet, die Leinwand, das Irdengeschirr, die Brote, die Früchte, die Vögel, das Thier, das unvernünftige und das vernünftige? Der schwarze Hintergrund thuts hier nicht, diese beliebte und wolfeile Auskunft, um die Figuren hervorspringen zu lassen und die Augen zu alarmiren (*hacer ruido*)! Wo will er finden die zärtlich heiligen Thränen des Heilandes, seinen Ernst voll Liebe und Macht, das Ebenmass des „Schönsten unter den Menschenkindern?“ Wo das anbetende Staunen des Lazarus? Wo den in Thränen verhüllten Jubel und Dank der beiden Schwestern, der geschäftigen und der gedankenvollen? Das ist unmöglich ohne Wissenschaft; und mit ihr findet sich alles“.

Das fühlt der Naturalist und darum wählt er sich solche religiöse Stoffe, welche ihm Anknüpfungspunkte bieten. Aber man sehe, mit wie feinem Takt er sich seiner Aufgabe entledigt. Es ist der Besuch Christi bei den zwei Schwestern Martha und Maria. „Da sind Vorräthe aufgespeichert von Kapaunen, Pfauen

und Hammeln, Obst und Schüsseln, dass man es eher für eine Schlemmergarküche hält, als für ein Hospiz der Heiligkeit, für eine Handlung zärtlich sorgender Aufmerksamkeit. Mir graute förmlich vor der Unvernunft dieses Malers (Rubens?), der im Stande war, ein solches Bild aus Geist und Händen hervorzuziehen“ (S. 265).

Es giebt freilich auch Stoffe, denen der Naturalismus wie auf den Leib geschnitten ist; aber bringen diese unserer Kunst Ehre? Küchenstücke (*bodegones*) mit niedrigen und ganz gemeinen Gedanken, Trunkenbolde (*borrachos*), Gauner im Spiel und dgl., wo der grosse Aufwand von Denkkraft darin besteht, dass es dem Maler gefällt, vier freche Strolche und zwei ausgelassene Weibsbilder abzukonterfeien, zum Schaden der Kunst und mit wenig Ruhm des Künstlers (S. 253)?

„Welch eine Rahel, im geflickten unsaubern Mieder, übelm und unschicklichem Kopfputz, unter rauchgeschwärztem Dach, mit Katze und Hund im Schatten eines dreifüssigen Bänkchens mit Krügen und Tellern darauf, oder einem zerzausten Rocken von der Sierra!“ (S. 148).

Nun bleibt noch die letzte Verschanzung, das *Bildniss*. Da giebt es doch keine andere Methode, als die mit der Natur vor Augen? — Gewiss, aber das Bildniss ist auch ein Fach von untergeordnetem Werth. „Kein grosser und ausserordentlicher Maler ist je Bildnissmaler gewesen!“ (S. 127). Denn ein solcher wird die Natur durch Vernunft und gelehrte Gewöhnung verbessern. Beim Bildniss aber muss er sich dem Modell, sei es gut oder schlecht, unterordnen, mit Verleugnung seiner Einsicht und Verzicht auf Auswahl (*sin mas discurrir ni saber*). Und das ist nur mit Zwang gegen seine Minerva möglich, für einen der Geist und Blick an gute Formen und Verhältnisse gewöhnt hat. Carducho verspottet den gegenwärtigen Missbrauch der Bildnissmalerei. Wie Francisco de Holanda will er diese Kunst für bedeutende Regenten, Wohlthäter der Menschheit, Heilige aufbehalten wissen. Der Mangel an Selbstachtung bei den Künstlern ist die Ursache dieses Missbrauchs. Wie anders Tizian, der, als Philipp II sein Bildniss verlangt, sich mit dem des Königs in der Hand malt! Indem er es hinhält, will er sagen, er selbst sei nicht werth, dass man so viel Wesen von ihm mache. Er will sagen: der Ort, die Ehre, welche diesem Gemälde erwiesen wird, gilt dem Bildniss S. Majestät, nicht meinem (S. 250).

Man sieht, es ist derselbe leidenschaftliche Ton, der in Mal-

vasia's Werk angeschlagen wird. Der Feind ist derselbe; doch ist der Standpunkt ein anderer. Carducho steht der italienischen Akademie fern: in seinem Werke kommt nicht einer von den damals so gefeierten Namen der bolognesischen Schule vor. Wie hätte auch in Spanien der Eklekticismus aufkommen können, da die Heroen fehlten, aus denen man hätte wählen müssen. Carducho's System ist der alte, römisch-florentinische Manierismus des sechzehnten Jahrhunderts.

Die Vertreibung der Moriscos.

Niemand wird diese lebhaften Ausfälle lesen, ohne den Eindruck zu haben, dass sie auf bestimmte Personen gemünzt sein müssen. Von einer *Schule* dieser Richtung in der Hauptstadt ist uns nichts bekannt; und die Naturalisten in Sevilla oder gar im fernen Italien würden ihn schwerlich in solche Aufregung versetzt haben. Da er aber voraussehen musste, dass jeder Leser in Madrid bei dem, was er von *bodegones*, *borrachos*, Bildnissen, von der Methode ohne Cartons von der Natur auf die Leinwand zu entwerfen u. s. w. gesagt hatte, an den begünstigten Hofmalern denken werde, so würde er gewiss dieser Deutung, wenn sie nicht seine Absicht war, vorgebeugt haben, wie z. B. Pacheco gethan hat. Carducho hat in seinen Dialogen nur einmal den Velazquez genannt, in der Notiz über den neuen Spiegelsaal des Alcazar, wo er die Autoren der grossen Gemälde offenbar nur nennt, um neben Tizian, Rubens u. a. auch seinen und seines Freundes Caxesi Namen anzubringen¹⁾. Nun ist ja freilich sein Buch erst 1633 in die Presse gegeben, aber dass Reden wie die angeführten den sogleich zu erzählenden Streit veranlasst haben, glaube ich aus folgendem schliessen zu können.

Der Maler Jusepe Martinez, der als Freund des Velazquez es wissen konnte, erzählt²⁾, dass ebensolche Aeusserungen in Bezug auf Velazquez wie die angeführten über Bildnissmalerei bei dem Könige angebracht wurden. D. Diego aber stand bereits in dem Grade der Gunst, wo die hohen Herrn solche Ohrenbläsereien zunächst dem Angegriffenen vertrauen. Man werfe ihm vor, äusserte Philipp eines Tags, dass er nichts weiter als

¹⁾ Sir W. Stirling macht aus dieser Namensanführung (S. 350), dass Carducho von Velazquez „with respect and admiration“ gesprochen habe. *Annals* I, 418.

²⁾ J. Martinez, *Discursos practicables*, ed. V. Carderera. Madrid 1866. S. 117.

Köpfe malen könne. Der Maler erwiderte: Diese Herren machen mir ein grosses Kompliment: ich wenigstens kenne keinen, der seinen Kopf gut zu malen verstünde. Aber er beruhigte sich nicht dabei: so wenig er die Ansicht seiner Collegen über den Werth der Köpfe theilte, so wusste er sich doch Manns genug, auch auf dem Boden der historischen Malerei einen Gang mit ihnen wagen zu können.

Man kam auf den Einfall einer Concurrenz, eines Malerturniers, und vielleicht war es Velazquez selbst, der dem Könige diese ritterliche Form des Austrags vorschlug.

Der König stellte also ein Thema aus der Nationalgeschichte, das seine vier Maler, Carducho, Cajesi, Nardi, Velazquez jeder derselben Grösse behandeln sollten: drei Ellen (*varas*) Höhe, fünf Breite¹⁾. Eine Commission hatte über den Sieger zu entscheiden. Gegenstand und Preisrichter waren so gewählt, dass sich beide Parteien nicht beschweren konnten.

Es war die unter dem Vater des Königs ausgeführte Vertreibung der Moriscos aus Valencia (1609). Die Politik hatte schon lange zu einer solchen Massregel gegen den unversöhnlichen Feind im Herzen des Landes gedrängt; durchgesetzt wurde sie durch den Glaubenseifer des Erzbischofs Ribera von Valencia, einer der Leuchten der spanischen und der katholischen Prälatur. Diese verhängnissvolle That galt natürlich dem damaligen Spanier als seine Ueberzeugung von der Unfehlbarkeit des überlieferten politisch-kirchlichen Systems für das glorreichste Ereigniss des sechzehnten Jahrhunderts, die letzte Besiegelung der Befreiung von der maurischen Invasion, für die heroische That eines heiligen Königs:

*por el tercero santo, el mar profundo
al Africa pasó (sentencia justa),
despreciando sus bárbaros tesoros,
las últimas reliquias de los moros.*

Lope, corona tragica, 1627.

Freilich bedeuteten diese „Barbarenschätze“ nicht viel weniger als den Wohlstand eines Reichs, denn die Austreibung von hunderttausenden einer fleissigen Landbevölkerung war nur ein Glied der Kette selbstmörderischer Handlungen, durch die Spanien

¹⁾ Inventare des Schlosses vom J. 1686 und 1703. Otro quadro del mismo año [wie Rubens Sabinerinnen] la Expulsion de los Moriscos por el S.^c Rey Phelipe tercero original de mano de Diego de Velazquez.

seinen Marsch zur politischen Ohnmacht beschleunigte. Seine Majestät der Zufall, die Verachtung der „Barbarenschätze“ ironisch beim Wort nehmend, wollte, dass zur selben Zeit die Kunde von der Wegnahme der Silberflotte durch die Holländer, bei den azorischen Inseln, eintraf. —

Eine solche Begebenheit, weit vertheilt in Raum und Zeit, mit Ursächlichkeiten entfernter und verwickelter Natur, konnte natürlich nur durch eine repräsentative, wo nicht allegorische Aktion vorgestellt werden, und dazu gehörte Einbildungskraft. Die Italiener hatten gesagt: „Wenn ein solcher Praktiker eine Sache eigener Erfindung und aus eigenem Fond machen soll, ohne die Natur vor Augen, wenn Gedächtniss und Phantasie den Händen Gelegenheit geben sollen, das Vermögen ihres Herrn zu zeigen: wie baar und bloss enthüllt sich dann seine Dürftigkeit und geringes Wissen!“¹⁾. Diess war hier der Fall: Philipp III war todt, Velazquez hatte ihn nie gesehen, das Kostüm war veraltet, der Schauplatz, die Meeresküste fern. Auf der andern Seite war es ein spanischer Stoff, manche gab es, die die Personen und Scenen noch gesehen hatten. Mit Maschinen nach den Recepten eines Caxesischen Agamemnon wäre diesen schwerlich gedient gewesen.

In dem Gemälde stand der König in der Mitte, in Rüstung und weissem Anzug, ihm zur Rechten eine Figur der Hispania in römischer Tracht, thronend am Fuss eines Gebäudes, in der Rechten Schild und Speer, in der Linken Aehren, — wohl die einzige allegorische Figur, die Velazquez gemalt hat. Philipp III weist mit dem Kommandostab nach der Küste. Dorthin werden Mauren jedes Alters und Geschlechts, wehklagend, von Soldaten escortirt. Die Einschiffung geht im Hintergrund vor sich.

Zu Schiedsrichtern waren, als Bürgschaft der Unparteilichkeit, ein Spanier und ein Italiener gewählt worden: der Dominikaner aus Toledo, Maino, und der Römer Crescenzi, die beide in den Kunstangelegenheiten des Hofes viel zu sagen hatten.

Gio. Battista Crescenzi, einer römischen Adelsfamilie entsprossen, hatte selbst die Malerei bei Pomarancio gelernt; später aber der Baukunst sich zugewandt. Der liebenswürdige junge Edelmann gewann sich die Gunst Paul V, der ihn zum *Sopraintendente* seiner Bauten machte. Baglioni²⁾ rühmt seine Höflich-

¹⁾ Diálogos IV. S. 127.

²⁾ G. Baglioni, *Le Vite de' pittori*. Roma 1642. S. 364 ff.

zeit auch im Verkehr mit Untergebenen, seine Uneigennützigkeit und Förderung der Talente. Der spanische Minister in Rom, Cardinal Zapata, der ihn durch den Bruder, den Cardinal Crescenzi kennen gelernt hatte, überredete ihn mit nach Spanien zu gehn. Er stellte ihn Philipp III vor, der ihm die Ausführung der von dem Erbauer des Escorial ihm hinterlassenen Grabkapelle (Pantheon) übertrug. Des Königs Tod verzögerte das Werk, aber Crescenzi bekam unter dem Nachfolger die Oberleitung der königlichen Bauten und als Vorsteher der *Junta de obras y bosques* (seit 1630) auch die anderer künstlerischer Unternehmungen am Hofe. Er wurde zum Marques de la Torre und S. Jagoritter ernannt.

Die Entscheidung fiel zu Gunsten des Velazquez aus. —

Als im Anfang der dreissiger Jahre der neue Spiegelsaal mit den Balkons über dem Hauptthor der Façade des Alcazar eingerichtet wurde, wo die ersten Meisterwerke vereinigt waren, erhielten die „Moriscos“ hier ihren Platz, neben Tizians Carl V, Ludwigs Philipp II und IV. Zu ihren Seiten sah man indess auch eine Zeit lang den Scipio des Carducho und die Cressida des Velazquez — gewiss mehr als genug Ehre für beide¹⁾. — Im Inventar von 1686 wird das Gemälde zu 600 Dublonen taxirt. Auch in der 1701 aufgestellten Testamentaria Carl II wird es erwähnt. Zuletzt sah und beschrieb es Palomino, 1724²⁾. Seitdem verschwindet es aus den Inventaren. Die Angabe, dass es von Sebastiani aus dem grossen Saal der Könige in Buen Retiro entführt habe³⁾, verdient keinen Glauben. Es wird in dem Brand des Schlosses 1734 untergegangen sein. Auch keine Zeichnung oder Kopie hat sich gefunden. Möglich ist jedoch, dass das erwähnte Gemälde jenes Maino, die „Bai von Brasilien“ (wovon Velazquez ein Bild gemalt hat) sich an die Composition anlehnte.

So oft und heftig Naturalismus und Manierismus gegeneinander geprallt sind, niemals ist man wieder auf diese hispanische Idee eines Malergefechts verfallen.

Wol in keinem Jahrhundert ist in Malerkreisen so viel

¹⁾ Carducho, Diálogos 350. El salon grande que se hizo de nuevo.

²⁾ Museo pictorico II, 327. Er giebt die Inschrift an: Philipp III. Hispan. Regum Pientissimo, Belgico, Germ. Afric. Pazis, & Justitie Cultori; Philippus IV robore ac virtute Quietis assertori; ob eliminatos feliciter Mauros, Philippus IV robore ac virtute magnus, in magnis maximus, animo ad maiora nato, propter antiq. tanti Patris & Pietatis observantiaequae ergo Trophaeum hoc erigit anno 1627.

³⁾ Carderera zu Martinez, Discursos p. 117.

und so tragisch von grossen „Kämpfen“ gesprochen worden, als in dem unsrigen. Es schien zuweilen als ob von dem Erfolg einer neuen Manier nicht nur die Gesundheit der Kunst, sondern die Moral und die Zukunft von Nation und Menschheit abhängen. Hier haben wir auch einen Kampf, der mit den tiefsten Principiendebatten hätte ausgefochten werden können. Die Art wie es geschehen ist, hatte jedenfalls den Vortheil, dass die heutzutage unvermeidliche Wort- und Papiervergeudung erspart blieb. Nichts vom Qualm hochtönender Phrasen, aus denen Verfolgungs- und Grössenwahn herausklingt; nichts von der Malerei der „Neuzeit“, der messianischen Zeit, die in jedem Menschenalter angekündigt wird und noch ehe ihre Propheten graue Haare bekommen, schon ein kleiner grauer Ring in dem Dämmerungskreis der alten Zeit geworden ist, wo nicht in Nacht des Vergessens versunken. Nur die Herstellung eines Meisterwerkes.

Vielleicht wäre es anders gekommen, wenn Carducho's Wunsch, eine Akademie in Madrid zu gründen (Diálogos 38), verwirklicht gewesen wäre. Obwol es nicht geschah, hat sich doch die Madrider Schule bis ans Ende des Jahrhunderts so ziemlich auf der Höhe gehalten, nicht arm an eigenthümlichen Gesichtern. Boshaft wäre es zu behaupten, dass sie diess dem Aufschub jenes Planes verdanke. Nachdem es nämlich im achtzehnten Jahrhundert unter den Bourbonen, und in Sevilla schon in diesem geschehn, soll fortan von grossen Malern dort weniger mehr gehört worden sein als zuvor; auch sollen Akademien zu Zeiten Conservatorien abgewirthschafteter Manieren gewesen sein, Parasiten des Kunstlebens gleichsam, Tummelplätze für solche, die neben dem Talent für Farbe ein noch grösseres für „Einflüsse“ haben.

Velazquez hat sich gewiss nicht als Parteihaupt gefühlt, nach Art der Modernen, die Rembrandts „Anatomie“ nicht bewundern können, ohne einen Seitenblick auf Raphaels „Philosophie“ zu werfen¹⁾. Er vertrat nur seine persönliche Art, neben der er noch vielen andern Platz gönnte. Drei Jahre nach seinem Sieg über diese Italiener hat er eine Studienreise nach Rom gemacht. Beim Anblick der sixtinischen Kapelle hat er gewiss nicht, wie sein gefeierter lebender Landsmann, bloss gesagt: *esto no sirve*. Die langen Beziehungen zu seinem Lehrer, Vater

¹⁾ W. Burger, *Musées de la Hollande*. Paris 1858 S. 203. Vergl. G. Droz, *Babolain* S. 153.

und Freund, die Gelegenheit zur Bekanntschaft mit der Malerei der Vergangenheit in dessen Hause, mögen ihn zeitig gewöhnt haben, Wissen und Geschmack von Praxis zu scheiden; während er hier nur seinem Genius und dem Nationalgeschmack folgte, war er dort weitherzig, wenigstens (wie Leibnitz von sich sagte) kein *esprit désapprobateur*. Die Wahrheit stiftet keine Sekten.

Auch Carducho und Genossen indess, obwol der erstere ja in der Folge seinen ganzen Groll und Protest vor das Publicum gebracht hat, haben sich nicht in den unfruchtbaren Schmolliwinkel zurückgezogen. Wenigstens fehlt es nicht an Zeichen, dass sie in der Folge der naturalistischen Methode Zugeständnisse gemacht haben. In der Gnade des Monarchen sind sie natürlich durch diesen Process nicht gestiegen. Als Caxesi im Februar 1631 um Erhöhung seines kärglichen Gehalts einkommt, auch mit Rücksicht auf die ihm seit langen Jahren geschuldeten Honore, schreibt Philipp an den Rand: *No es tiempo de crecer salarios* (Keine Zeit Gehalte zu erhöhen), und als Carducho aus ähnlichen Gründen um eine kleine *Sinecure* bittet, heisst es: *Sida otra cosa* (Soll um etwas anderes bitten¹).

Rubens in Madrid.

(1628—29.)

Das Jahr 1628 brachte Velazquez ein in mehrfacher Beziehung aufregendes, vielleicht auch einflussreiches Ereigniss: den monatlichen Besuch des Rubens am Hof zu Madrid.

Ein Wort über die der Kunst fremde Veranlassung²).

Längst war in dem Meister von Antwerpen der Wunsch erwacht, die Länder des Südens, die er in seiner Jugend bereist, noch einmal wiederzusehen. In Italien, dem Land genussreicher Studienjahre, waren die Ideale seiner Kunst. Bei so ausserordentlicher Produktivität musste zu Zeiten der Trieb erwachen, auch wieder aufnehmend den Geist aufzufrischen durch Schöpfen an der Quelle. Er hoffte von der Statthalterin Isabella Urlaub nach Italien zu erhalten. Aus einem Briefe Buckingham's vom April 1628 geht hervor, dass schon damals von einer „Sendung nach Spanien“ gesprochen worden war.

¹) Akten der Junta de obra y bosques in Simancas.

²) G. Cruzada Villaamil, Rubens diplomático español. Madrid 1874. Gachard, histoire politique et diplomatique de Rubens. Bruxelles 1877.

Einen unverhofften Anlass sollte ihm die hohe Politik verschaffen, zu der ihm in den letzten Jahren gelungen war in Beziehungen zu treten. Die Gelegenheit kam von England. Seit dem Anfang des Jahres 1627 hatte der englische Minister durch Balthasar Gerbier Rubens, dem Vertrauten der Infantin, Mittheilungen machen lassen über den Wunsch der englischen Regierung, mit Spanien Frieden zu schliessen. Man sieht nun, wie er die Aktenstücke, in deren Besitz er gelangt ist, zu benutzen sucht, um eine Sendung nach Madrid zu bekommen. Natürlich wollte der dortige Staatsrath, oder Olivares, sobald schien dass es England Ernst sei, von jenen Schriftstücken genauere Kenntniss haben. So schrieb der König am 1. Mai 1628 an seine Tante. Der Maler erklärte sich nun erbötig, die Briefe zu übergeben, bemerkte jedoch, dass er selbst dabei nöthig sei, um sie zu erklären, und schlug vor, Philipp möge eine Vertrauensperson bezeichnen, der er sie in Brüssel vorlegen könne, oder aber, wenn es S. M. beliebe, man möge ihn selbst nach Madrid rufen. Das Interesse der Infantin hierfür gewann er durch die Aussicht, ihr die Bildnisse der Neffen und Nichten zu bringen, die sie nie im Leben gesehen hatte; auch einige für den König ausgeführte Arbeiten könnte er dann persönlich übergeben. Der spanische Staatsrath (in dem auch der Kunstfreund und Verehrer des Rubens, Leganés sass) erklärte sich mit dem letztern Vorschlag einverstanden (4. Juli); der König fügte dem Beschluss noch die Bemerkung hinzu, „man solle Rubens nicht zureden zu kommen, sondern ihm die Entscheidung anheimstellen“¹⁾, d. h., er soll wissen, dass seine Anwesenheit der spanischen Regierung geschäftlich ganz einerlei ist, dass ihm aber der König, der seine Absichten wol errathen hat, darin gern freie Hand lässt; die Reise ist seine Privatangelegenheit.

Zu verwundern wäre es, wenn diess Auftreten des flämischen Malers als *diplomático español* ganz ohne Murren des spanischen Formalismus hingenommen worden wäre. In einem Brief des Königs an die Infantin vom 15. Juni 1627 wird diesem Aergerniss in starken Worten Ausdruck gegeben. „Ich glaube Ew. Hoheit sagen zu sollen, dass ich sehr übel vermerkt habe, wie als Minister so grosser Materien ein Maler hereingebracht wird, eine Sache die für diese Monarchie, wie leicht begreiflich, etwas sehr Herabsetzendes hat,

1) Pero en esto no se ha de hacer instancia, sino dejar que él, como interes suyo, lo disponga. Gachard a. a. O. 92.

denn die Reputation muss darunter leiden, wenn ein Mensch von so wenig Rang (*de tan pocas obligaciones*) Minister ist, den die Gesandten aufsuchen müssen, und der Vorschläge von solcher Wichtigkeit macht. Wenn ja freilich dem Antrag stellenden Theile die Wahl der Mittelsperson nicht zu verwehren ist, und wenn es für England keine Bedenken (*inconveniente*) hat dass diese Mittelsperson Rubens ist, so sind selbige diesseits dafür um so erheblicher.“ Die Statthalterin erwiederte hierauf, dass ja auch Gerbier ein Maler sei, und dass wenig darauf ankomme, ob die Verhandlungen durch ihn eingefädelt würden, da deren Fortführung ja natürlich Personen von Gewicht (*graves*) übertragen werden würde. Hierbei hat man sich denn auch in Madrid vollständig beruhigt.

Die Statthalterin sandte hierauf Rubens ab, der auf Befehl Philipp IV mit der Post und in solcher Eile und Geheimniss reiste, dass er weder den spanischen Gesandten und den flandrischen Geschäftsträger, noch seine Freunde Peiresc und Dupuy in Paris gesprochen hat. In der zweiten Woche des September traf er in der Hauptstadt ein.

Rubens kam also an den spanischen Hof als etwas weniger denn ein Geschäftsträger, und als etwas mehr denn ein Kourier, als höherer Dolmetscher der Depeschen die er überbrachte. Nachdem er in einer Sitzung des Staatsraths vom 28. September dieser Aufgabe sich entledigt, ist er, da ja inzwischen (am 20.) auch ein englischer Agent eingetroffen war, vor jenen *personas graves* zurückgetreten, er hat von nun an, was gewiss sein Wunsch war, ganz seinem wahren Beruf leben könne. Das beweist die quantitativ ganz erstaunliche Thätigkeit die er nun entfaltetete. —

Wenn Rubens seinen Besuch dort vor 25 Jahren in guter Erinnerung bewahrt hatte, so war auch er in Madrid keineswegs vergessen. Von jener Zeit her besass man von ihm Werke, die in Bedeutung weder den Bildnissen noch den Historien, die er später dorthin lieferte, nachstehen. Darunter war die grosse Anbetung der Könige, welche kürzlich Philipp IV aus dem Nachlass des 1621 hingerichteten Rodrigo Calderon sich angeeignet hatte, und das Reiterbild des Herzogs von Lerma, das damals im Palast zu Valladolid war, und das, wenn der Reisende Monconys die Ansicht der damaligen Zeit wiedergiebt, für eines der merkwürdigsten Gemälde in Spanien galt¹⁾. Ein noch nicht ge-

¹⁾ Les Voyages de M. de Monconys, IV^e p. Paris 1693. II (1628 gemacht).

löstes Problem ist das Riesengemälde der Himmelfahrt Mariä, früher in der Kirche der Franciskanerinnen zu Fuensaldaña, jetzt im Museum zu Valladolid. Man nimmt sich oft nicht die Mühe es ernstlich zu prüfen, weil es durch eine fremdartige Art in Ton und Modellirung zurückstösst, obwol grade diese sich ähnlich in dem sehr frühen Apostolat der Pradogalerie findet. Aber nachdenklich macht doch die Meisterschaft der Zeichnung, der in spätern Werken vermisste Wechsel in der Charakteristik, die vollendete Beherrschung des stürmisch bewegten und doch ohne jede Störung so klar geordneten Figurengewoges, vor allem die ungewöhnliche Schönheit dieser Welt von herrlichen Jünglings- und Kindergestalten. —

Was auch seine bestimmten Absichten gewesen sein mögen — Studien des dortigen italienischen Gemäldeschatzes, umfassende Aufträge — gewiss ist, dass er seine Zwecke vollständig erreicht hat.

Er selbst schreibt Peiresc am 2. December: „Ich halte mich hier wie überall eifrig ans Malen, und habe bereits das Reiterbildniss Seiner Majestät aufgenommen, zu deren grossem Beifall und Zufriedenheit, denn er findet augenscheinlich ganz besondere Freude an der Malerei, und nach meiner Ansicht ist dieser Fürst mit den schönsten Gaben ausgestattet. Ich kenne ihn schon aus persönlichem Verkehr, denn da ich Zimmer im Palast habe, so besucht er mich fast täglich. Ich habe auch die Köpfe der ganzen königlichen Familie gemacht, treu mit voller Bequemlichkeit in ihrer Gegenwart, im Auftrag der durchlauchtigen Infantin, meiner Herrin.“

Den vollständigsten Bericht aber über seine Thätigkeit enthält das Buch Pacheco's; derselbe kann nur von Velazquez selbst herrühren, er wird dem Schwiegervater diese kostbaren Notizen für dessen Werk aufgesetzt haben¹⁾.

„Er brachte für die Majestät unseres Katholischen Königs Philipp IV acht Gemälde mit von verschiedenem Inhalt und Umfang, welche in dem Neuen Saal neben andern herrlichen Stücken aufgestellt sind. In den neun Monaten, die er in Madrid weilte, hat er, ohne seine wichtigen Geschäfte zu vernachlässigen, und obwol er einige Tage an der Gicht litt, viel gemalt, so gross ist seine Geschicklichkeit und Leichtigkeit. Zuerst nahm er den König, die Königin und die Infanten auf in Halbfiguren, um

¹⁾ Pacheco, *Arte de la Pintura* I, 132.

sie nach Flandern mitzubringen; er machte fünf Bildnisse Seiner Majestät, darunter eines zu Ross nebst andren Figuren, mit grosser Meisterschaft (*valentia*). Er porträtirte dann auch die Infantin [Margaretha] in den Barfüsserinnen in mehr als Halbfigur und fertigte davon Kopien. Von Privatpersonen machte er fünf bis sechs Bildnisse. Er kopirte alle Sachen Tizians, die der König hat, als da sind die beiden Bäder [der Diana], die Europa, Adonis und Venus, Venus und Cupido, Adam und Eva . . . a.; und von Bildnissen: das des Landgrafen [Philipp von Hessen], des Herzogs von Sachsen [Johann Friedrich], des Alba, des [Francisco de] Cobos, eines venezianischen Dogen [Gritti] und viele andere Gemälde auch ausser denen, welche der König besitzt. Er kopirte das Bildniss König Philipp II [nach Tizian] in ganzer Figur und Rüstung. Er veränderte einige Sachen in dem Bilde der Anbetung der Könige von seiner Hand, welches im Palast ist; er machte für D. Diego Mexía [später Marques de Leganés], einen grossen Verehrer von ihm, ein Gemälde der Empfängniss, von zwei Ellen Höhe, und für D. Jaime de Cárdeas, Bruder des Herzogs von Maqueda, einen Evangelisten Johannes in Lebensgrösse. Es scheint unglaublich, wie er in so kurzer Zeit und bei so vielen Geschäften so viel hat malen können.

„Mit Malern verkehrte er wenig, nur mit meinem Schwiegerohn (mit dem er vorher Briefe gewechselt hatte) schloss er Freundschaft, er äusserte sich sehr günstig (*favoreció mucho*) über seine Werke wegen seiner Bescheidenheit. Sie besuchten zusammen den Escorial.

„Kurz, die ganze Zeit wo er am Hof war, bezeugten Seine Majestät und die grossen Minister, seiner Person und seinem Talent viel Werthschätzung. Und S. M. begnadigte ihn mit dem Posten eines Sekretärs des geheimen Rathes am Hofe zu Valladolid, für Lebenszeit, mit Vererbung auf seinen Sohn Albert; er bringt tausend Dukaten jährlich ein. Nach Beendigung seiner Geschäfte, als er sich von S. M. verabschiedete, gab ihm der holländische Duque einen Ring im Namen des Königs, zwei tausend Dukaten an Werth“. —

Zunächst sind über die hier genannten Gemälde einige Erörterungen zu geben.

Wenn man erfährt, dass Rubens bereits vor der Reise mit Velázquez Briefe gewechselt hat, so liegt die Vermuthung nahe, dass es sich darin um jene acht mitgebrachten Gemälde handelte.

Die Angabe dass sie im Neuen Saal (*Salon de los espejos*) aufgestellt wurden macht es möglich, ihre Gegenstände zu bestimmen. Das Inventar von 1636 verzeichnet hier:

Die Versöhnung Jakobs mit Esau. (Münchener Pinakothek Nr. 751?, gestochen von P. de Balliu 1652).

Mucius Scaevola vor Porsenna (war beim Fürsten Kaunitz?).

Achill unter den Töchtern des Lycomedes von Ulyss entdeckt (Prado 1582).

Samson schlägt die Philister mit dem Eselskinnbacken.

Kain's Brudermord.

Die Eberjagd (Pinakothek Nr. 781?).

Die Hirschjagd.

Simson zerreisst den Löwen (gestochen von Quellyn d. ä. und Franz van den Wyngaerde?).

Dauids Kampf mit dem Bären (gestochen von Panneels).

Der Satyr [nicht Saturn!] mit dem Tiger (gestochen von W. Hollar?).

Ceres und Pomona mit dem Fruchthorn (Prado 1585).

Nur zwei befinden sich also noch in Madrid, Achill und Ceres. Da diese Gemälde sich dem Inhalt nach ganz denjenigen anschliessen, welche Rubens später in Antwerpen im Auftrag des Königs gemalt hat, zum Theil für denselben Saal, so wächst die Wahrscheinlichkeit, dass er bereits diese acht auf Bestellung geliefert, und sie wird zur Gewissheit durch die ausdrückliche Angabe des florentinischen Gesandten in Madrid¹⁾.

Dass Rubens nicht alle diese Stücke erst für Philipp IV komponirt hat, sondern zum Theil mit seinem alten Vorrath räumte, ist wenigstens in einem Fall nachzuweisen. Den Achill hatte er bereits vor zehn Jahren Sir Dudley Carleton, dem englischen Gesandten im Haag, angeboten. Er bezeichnete ihn damals als „Werk seines besten Schülers (van Dyck?), ein überaus reizendes Bild und voll von vielen sehr hübschen Mädchen“²⁾.

1) E' arrivato in Madrid il Rubens fiammingo Pittor famoso, che hà portato otto quadri di pittura di sua mano, ordinatili per serv^o. di S. Ma^{ta}., da porsi in questo Palazzo. Depesche vom 25. September 1628 im Archivo Mediceo.

2) Quadro vaghissimo, e pieno di molte fanciulle bellissime. Brief vom 28. April 1618. Man sieht, Rubens preist seine Werke in ganz kaufmännischem Stil an. Wie er nicht zu stolz war, mittelmässige von ihm übergangene Schülerarbeit unter seinem Namen bei seinen Verehrern anzubringen, so zeigte er wenig Empfindlichkeit, wenn sie ihm zurückgeschickt wurde, wie mit der Löwenjagd für Carl I geschah, vgl. Sainsbury, S. 52 ff.

Sir Dudley zeigte sich jedoch für die Reize dieser schönen, aber nicht ganz echten Griechinnen unempfindlich. Hier nun wird er den von dem Engländer verschmähten Ladenhüter dennoch noch an den König von Spanien los.

Anlass zum Nachdenken giebt ferner der Umstand, dass ein Theil dieser Gemälde schon zu Lebzeiten Philipps wieder aus dem Spiegelsaal entfernt wurde: das Inventar von 1686 weist an ihrer Stelle später gelieferte Sachen auf: den Raub der Sabinerinnen und die darauffolgende Schlacht, Perseus und Andromeda, die Madonna in einem Blumenkranz. Der Verdacht liegt nahe, dass jene Gemälde wenig befriedigten, und dass Rubens sich wol auch hier, vielleicht nach seinen Erinnerungen vom Jahre 603, eine zu geringe Vorstellung von dem Urtheil der Spanier gemacht hatte; nach seinem Briefe scheint er erst dort das lebhafteste Interesse des Königs für die Malerei bemerkt zu haben. Da er bekam eine solche Achtung vor dem Kunstverständniss des Hofes, dass er sich ausbat, seine grosse Epiphanie, die in der rohen Art seiner Frühzeit war, übermalen zu dürfen; er erweiterte sie auch und machte daraus fast ein neues Bild.

Die erste Arbeit, die Rubens in Madrid unternahm, nachdem er in dem Malerquartier des Palastes, im *cuarto bajo del principio* sein Atelier eingerichtet, war das Reiterbildniss Seiner Majestät. Auch dieses kam in den Spiegelsaal, also in die Nähe von Tizians Carl V. Der König war dargestellt „in Rüstung, auf einem Kastanienbraunen, mit der rothen Schärpe, Kommandoab, schwarzem Hut mit weissen Federn; in der Höhe die Erdkugel, gehalten von zwei Engeln und der Fides, die das Kreuz darauf setzt und dem König einen Lorbeerkranz beut; auf der einen Seite ist die göttliche Gerechtigkeit, welche den Blitz auf die Feinde schleudert, auf der andern unten ein Indianer, welcher einen Helm trägt“. Die Uebereinstimmung dieser Beschreibung ist wahrscheinlich im Brand des Schlosses von 1734 untergegangenen Bildes mit dem grossen „Velazquez“ in den Uffizien. Wie schon Villaamil bemerkt; nur ist das letztere nicht, wie er meint, eine übermalte Kopie, noch weniger ist es ein Gaspar de Mayer, sondern, wie ich anderwärts gezeigt, ein gutes Bild der Madrider Schule, wahrscheinlich von Carreño im Anschluss an den Rubens gemalt, aber nach einer neuen Aufnahme des wohl fünfzig Jahre älteren Monarchen.

Rubens wurde ferner die seltene Gunst zu Theil, die „Köpfe“ der gesammten königlichen Familie nach dem Leben aufnehmen

zu dürfen: die Königin also, die Brüder Ferdinand und Carl, die Schwester Maria. Die Königin Isabella verstand sich schwer dazu Malern zu sitzen, die Infantin hatte selbst Velazquez noch nicht gemalt. Aber diese Bildnisse waren ja für die hochverehrte greise Tante in Brüssel bestimmt. Auch malte er die Suor Margarita im Barfüsserinnenkloster, eine andere Tante der königlichen Geschwister. Sie war eine Tochter Maximilian II und dort eine Person von Einfluss, der jeder Fremde von Stand seine Aufwartung machte. Von allen diesen zehn Bildnissen scheint, nach dem Schweigen der Inventare, keins in der Familie geblieben zu sein; von denen des Königspaares und des Cardinalinfanten behielt Rubens Exemplare für sich, die sich in seinem Nachlass fanden (Nr. 113. 115. 116. 123).

Das beste mir bekannte Bildniss des Königs ist das in ganzer Figur im Palast Durazzo zu Genua. Er steht in schwarzseidener Tracht in einem Saal, der sich durch die grosse Balkonthür nach einem Jagdgrund öffnet, zur linken zwei Säulenschäfte, die zum Theil durch einen schweren Vorhang aus dunkelrothem und Goldstoff verdeckt sind. Die Linke ruht am Degen, die Rechte hält den schwarzen Handschuh. Nur ein leichter Flaum bedeckt die Lippen. Während hier Majestät in Haltung und Miene beabsichtigt ist, machen andere Wiederholungen, z. B. die Halbfigur in der Pinakothek (787) mehr den Eindruck einer charakter schwachen Persönlichkeit, eines leichtlebigen Jünglings, der sich nach Abschüttelung des Zwangs und der Spionage seines kronprinzlichen Daseins willenslos von den Wogen geistig-sinnlicher Genüsse schaukeln lässt.

In München ist auch das Bildniss der Königin (788), von dem die Ermitage (560) eine prächtige Wiederholung besitzt. Isabella hält Fächer und Tuch, über der Brust hängt ein doppeltes Perlenband bis zur Taille herab, mit einem Rubin in viereckiger Goldfassung, an dem eine grosse Perle befestigt ist. Die Stiche von P. Pontius und Louys, im Kostüm übereinstimmend, zeigen erhebliche Verschiedenheit der Züge. Der Infant Ferdinand, dessen Bildnisse aus der späteren niederländischen Zeit, kenntlich an den langen blonden Locken und dem Schnurrbart, so häufig sind, trug damals kurzgeschorenes Haar: so sieht man ihn im Alter dieses Jahres und in Cardinalstracht in der Pinakothek (Nr. 789) und im Palast Doria zu Genua, in dem herrlichen Gigantensaal, gegenüber dem alten Andreas, zwischen den Fenstern. — Von dem Infanten Don Carlos war schon die Rede (S. 206).

Der Schwerpunkt indess seiner Thätigkeit in diesen merkwürdigen Monaten lag nicht in den Bildnissen oder Historien. Er erbat sich vom Könige die Erlaubniss, die Tizians des Schlosses für sich kopiren zu dürfen. Mit Staunen sah Philipp zu, wie unter den Händen dieses seltensten unter den tausenden von Kopisten aller Nationen, welche sie seit Jahrhunderten belagern, eines nach dem andern dieser durch die Zeit schon etwas gedämpften Prachtstücke neu erstand, immer um einige Grade erhöht in Brillanz der Farbe und des Lichts, belebt im Ausdruck und vergrößert in den Formen. Der König konnte sich nicht satt daran sehen, er hat später, obwol er die Originale besass, aus Rubens Nachlass eine Anzahl dieser Kopien ankaufen lassen.

Pacheco nennt fünf grosse Mythologien nebst dem „Sündenfall“, und sechs Bildnisse; aber diess ist nur die Hälfte. Gewiss ein merkwürdiger Beweis seiner Verehrung des venezianischen Meisters, einer Verehrung, die ebenso warm wie treu war. Denn er hatte bereits vor einem Vierteljahrhundert diese Sammlung in Italien begonnen: in Rom kopirte er bei den Ludovisi die beiden Bacchanalien (jetzt in Stockholm: vielleicht die vorzüglichsten), in Florenz den Cardinal Hippolyt von Medici, in Mantua die beiden Bildnisse der Isabella von Este. Sein Wunsch scheint gewesen zu sein, in der fürstlichen Wohnung zu antworten sich mit dem ganzen Werk Tizians zu umgeben; auch zehn Originale Tizians besass er, oder glaubte sie zu besitzen¹⁾. Andere Maler hätten sich mit kleinen Skizzen beholfen, ihm war nichts leicht als das Grosse (Sainsbury S. 61). Das befremdliche ist, wie ein Künstler, längst gewohnt im Strom des Schaffens zu leben, hierzu die Selbstverleugnung und Geduld findet; nicht weniger seltsam, aber bezeichnend ist es, dass er in jener Fundgrube malerischer Motive, die Spanien damals noch mehr war als heute, sich mit alten italienischen Bildern Monatelang einschliesst, ohne der Umgebung einen Blick zu schenken. Aber Rubens war der Sohn seines Jahrhunderts, eines Jahrhunderts der Epigonen, wenigstens in den Ländern romanischer Zunge. Wie die Caracci, deren Grundsätze auch er, nur mit mehr Geist befolgte, suchte er die Quelle wahrer Kunst mehr in den Mustern der Vorzeit als in der lebendigen Natur. Bei solcher Fruchtbarkeit wäre letzteres auch ein viel zu umständlicher Weg gewesen.

¹⁾ Sainsbury a. a. O. 236 ff.

Ihm war es ein Genuss, in dieser intimsten Weise mit dem Venezianer zu verkehren, vor dessen Rahmen ihm seine Malerei doch nur wie ein etwas verwilderter Spätgeborener vorkommen musste.

Man hat früher vermuthet¹⁾, dass diese Kopien für den König von England bestimmt gewesen seien, der ja auf eben dieselben Stücke einst ein Auge geworfen hatte, und sich in der That dort Kopien anfertigen liess (S. 216). Möglich ist, dass er an seinen Gönner gedacht hat, dass eine Anregung von dort vorlag. Aber keines ist in Carl Stuarts Sammlungen nachzuweisen: Rubens hat sich nie von ihnen getrennt, sie fanden sich sämmtlich in seinem Nachlass. Sie waren ihm wol auch werth als Erinnerungen an jene glücklich freien Tage in Italien und zuletzt hier, als Gast der spanischen Königsburg.

Das Inventar seines Nachlasses nennt noch folgende nach Madrider Tizians von ihm verfertigte Kopien:

Die Venus mit dem Spiegel.

Die Bildnisse Carl V und der Kaiserin Isabella von Portugal, zweimal, das einamal auf einem Bild vereinigt. Hier waren sie in schwarzer Hoftracht dargestellt, die Hände ruhend auf einem Tisch mit rother Decke, ein Brevier haltend; zwischen ihnen stand eine Uhr. Diess verlorengegangene Bild Tizians stammte aus Yuste, kam von da in den Prado und befand sich zu Rubens Zeit im Schlafzimmer des Königs im Erdgeschoss.

Das Bildniss des Königs Ferdinand in voller Rüstung, die Rechte auf dem Helm (Prado 499)

Alphons von Ferrara mit dem grossen Hund (Prado 452). Beide damals in der Südgalerie.

Das verlorene Bildniss des Herzogs Francesco Sforza von 1534 in ganzer Figur, voller Rüstung, und mit dem Kommandostab; zur Zeit Philipp II im Schatzhaus, damals im „Gang über dem Ordensrath“.

Der Hofzweig in rothem Damastkleid mit dem Spiess in der Rechten und der rothen, hermelinbesetzten Mütze in der Linken; ebenfalls verschollen.

Ausserdem werden noch angeführt sechs Bilder, die nicht gut zu bestimmen sind: Ein gewisser grosser Mann mit dem

¹⁾ Michel, Histoire de la vie de Rubens. Bruxelles 1771. 167.

Hut (oder Hund?); vier venezianische Buhlerinnen; das Gemälde einer Braut¹⁾.

Dagegen hat Rubens, der klassische Maler der Jesuitendevotion, in dem erkatholischen Spanien weder für den König noch für eine Kirche christliche Bilder gemalt; nur jene zwei für Leganés und Cárdenas sind bekannt. Erst später sandte er dem Hospital seiner Nation in Madrid ein vorzügliches Werk, das ganz von seiner Hand war. Es ist die Marter des heil. Andreas und befindet sich noch in der neuerbauten Kapelle jenes Hospitals. Wenn er in der Wahl heiliger Bilder dem Zug seines Herzens folgte, ergriff er gern Stoffe, wo physische Qual oder schmachtende Wollust mit mystischer Verzücktheit sich mischte. Als er am Abend seines Lebens für das ihm als Schauplatz der Kindheit werthe heilige Köln ein eigenhändiges, mit besondrer Liebe gearbeitetes Werk stiften wollte, ersann er ein Gemälde, das man als den Triumph des Grässlichen bezeichnen kann. So malte er für Madrid den Apostel wie er, nachdem er zwei Tage lang, umgeben von seinen Getreuen, am Kreuze gehangen, auf Befehl des Proconsuls losgebunden werden soll, aber auf sein Gebet von einem himmlischen Glanz verhüllt und der Umgebung entrückt seinen Geist aufgibt. Wenig Bilder giebt es, die so geistreich gemalt sind: das himmlische Licht kämpft mit dem irdischen Dunkel wie mit einem ungestüm bewegten Meer.

Nur ein Gemälde ist bekannt, das ihm eine spanische Scenerie eingegeben hat; es ist zugleich eine Erinnerung an sein Zusammensein mit Velazquez, der ihn auf dem Ausflug nach dem Escorial begleitete. Bei dieser Gelegenheit erklimmen sie einen Gipfel der unwirthlichen Sierra, welche das Kloster Philipp II beherrscht. Von der Höhe der *Sierra tocada* (so genannt von ihrer beständigen Verschleierung in Wolken), dem schneebedeckten Gipfel der Sierra S. Juan en Malagon, nahm er eine Skizze des Escorial auf, der hier in der Tiefe zu einem Schmuckkästchen verkleinert erscheint, „mit dem Dorf und der Allee, Fresneda mit den beiden Teichen, der Strasse nach Madrid, das am Horizont auftaucht“. „Das Gebirge, schreibt er im April 1640 an B. Gerbier, ist sehr hoch und steil, und schwer herauf wie herunter zu kommen; wir sahen die Wolken tief unter uns,

¹⁾ Vielleicht: Una Veneciana vestida de raso blanco con bordaduras de oro, en la mano derecha un abentador de palma y una punta de una hoja verde en los pechos. Inventar von 1636. Pieza en que S. M. negocia en el cuarto bajo de verano.

während der Himmel über uns klar und heiter war. Oben ist ein grosses Holzkreuz, das man von Madrid leicht erkennt, und eine kleine Kirche Sankt Johann, wo ein Eremit lebt, der hier mit seinem Esel zu sehen ist. Seitwärts ist ein Thurm und Haus, wo der König öfters hinging wenn er jagte. Viel Rothwild kam uns vor.“

Nach dieser Skizze wurden später mehrere Gemälde gemacht, eins, nach Rubens selbst von einem sehr gewöhnlichen Maler, Peter Verhulst, sah Edward Norgate. Letzterer schilderte es Carl I so lebhaft, dass dieser den Wunsch nach seinem Besitz aussprach. Rubens, obwol er es nicht für würdig erklärte, unter den Wundern des königlichen Cabinets zu erscheinen, liess es unter seiner Leitung von dem Landschafter vollenden. Diess ist vielleicht das beim Earl of Radnor in Longford Castle befindliche sehr grosse Exemplar. Ein andres fand sich im Nachlass; auch die Dresdener Galerie besitzt eins.

Rubens Einfluss auf Velazquez.

Von Pacheco hören wir, dass Rubens, der auf seiner ersten Reise eine so grundschlechte Meinung von den spanischen Malern erhalten hatte, diesmal in seinem Schwiegersohn einen wenigstens kennen lernte, an dessen Person nicht nur, sondern auch an dessen Arbeiten er Geschmack fand. „Er äusserte sich sehr günstig über seine Bilder wegen seiner Bescheidenheit“, so drückt er sich etwas seltsam aus, als sei die Bescheidenheit eine Mitursache wenigstens des gezollten Beifalls. Nach der Ueberlieferung des Hofes freilich sollte Rubens, laut dem spätern Zeugniß des Gaspar de Fuensalida, ihn anerkannt haben als das was er immer galt im Palast: „den grössten Maler den es giebt und gegeben hat in Europa“¹⁾. Sein Name wird in Rubens Briefen nicht genannt, aber wir haben deutliche Winke über ihre Beziehungen in jenem Stich von Pontius (S. 214) und in den umfangreichen Bestellungen in Antwerpen, die nicht ohne Velazquez Mitwirkung erfolgt sein können.

Ich habe die Daten über Rubens zweiten Besuch in Madrid zusammengestellt, um den Leser in Stand zu setzen, sich von

¹⁾ Dixo — que siempre le a conocido en palacio . . . con nombre del mayor pintor que ay ni auído en Europa y que asi lo confesó Rubens, vn gran pintor Flamenco quando vino a esta corte. Revista Europea 1874. II. 275.

dem Eindruck, den er auf Velazquez gemacht haben kann, eine Vorstellung zu bilden. Man hat neuerdings aus dieser Begegnung einen wichtigen Wendepunkt in seiner Manier abgeleitet, ja den eigentlichen Velazquezstil auf die Lehren und die Nachahmung des Rubens zurückgeführt, und es wäre nichts Erstaunliches, wenn er demnächst in Catalogen geradezu bezeichnet würde als „Schüler des Herrera, Pacheco und Rubens“. Da es unsere Ueberzeugung ist, dass Velazquez das was sein Verdienst als Maler begründet, nur sich selbst zu verdanken hat, so ist es für die Biographie von Wichtigkeit, sich hierüber zu verständigen.

Schon Layard (*Quarterly Review* 1872, October) fand in dem angeblich damals gemalten Bildniss Philipp IV (Prado 1071) eine auf Rubens Rath erfolgte Veränderung der Malweise; besonders in den wärmeren und durchsichtigen Fleischtinten, wenn auch ohne jenes Glanz.

Jean Rousseau in seinen *Peintres flamands en Espagne* hat das Museum zu Madrid den Eindruck gegeben von einem Unterschied zwischen den Gemälden vor und nach dem Rubens'schen Besuch. Offenbar datiren, sagt er, von Rubens seine schönsten Eigenschaften: die bezaubernde und ritterliche Freiheit der Ausführung, die bewunderungswürdige Geschmeidigkeit seiner Tinten, die köstliche Frische und das Licht, welches sie unter allen Meistern der Welt auszeichnet; der strenge Pacheco habe ihn nichts derart lehren können. — Warum muss es ihn denn Jemand gelehrt haben? Um ihn das Licht im sonnverbrannten Spanien sehen zu lassen, musste also der Mann aus dem nebligen Niederland kommen.

Auch Spanier haben sich diese Hypothese gefallen lassen. Villaamil in seinem mehrerwähnten Buch (S. 141) glaubt, „der Einfluss sei klar bewiesen durch das Gemälde, welches er an der Seite des Rubens zu malen begann und endete; ein Gemälde, das sowohl durch Gegenstand wie Anordnung, Natürlichkeit, Kraft des Lichts und Stärke des Ausdrucks, der Farbe und Zeichnung eine neue Aera im Stil des Velazquez bezeichne, und sehr an die Macht der glühenden Farben des flämischen Malers erinnere: die Borrachos.“

Diess war natürlich den Panegyristen Wasser auf die Mühle: „Die nützlichste Unterweisung war das Arbeiten vor seinen Augen, dem Neophyten (!) die Proceduren zu zeigen, durch welche er den unvergleichlichen Glanz erreichte. . . . Die Borrachos offenbaren

die Umwandlung (*transformation*), welche sein Urheber durchmachte, sie scheinen an vielen Stellen (hat der Verfasser sie gesehen?) die glühenden Töne wiederzustrahlen, welche unter dem Pinsel des Antwerpener Meisters hervorbrachen.“

Dass um diese Zeit in seinem Stil eine Veränderung voring, ist richtig; man wusste längst, dass die Grenzscheide zwischen der ersten und zweiten Manier um das Jahr 1630 fällt. Die frühesten Bilder erscheinen neben denen des Rubens und neben seinen eigenen spätern hart, nüchtern, dunkel in den Schatten; die bald folgenden in allverbreitetem Licht, malerisch in Umriss und Rundung. Allein unmittelbar an den Besuch des Rubens schloss sich ja die Reise nach Italien, und das erste Bild, welches nach den neuen Grundsätzen gemalt ist, der Vulcan, kam aus Rom. Inzwischen war er in Venedig gewesen, hatte in Tizian und Tintoretto, wie er sagte, das „Gute und Schöne“ gefunden. Hält man also die Wandlung nicht hinreichend erklärt durch das innere Reifen seines Anschauungsvermögens in den herrlichsten jugendlichen Mannesjahren und unter dem Segen der Freiheit Italiens, nun so hätte man diess wolbezeugte Studium, diese Verehrung der Venezianer. Hier fand er die Modellirung des Nackten in vollem Licht, hier den unverschmolzenen Strich, kurz den malerischen Stil in unerreichten Mustern, die auch die Muster des Rubens gewesen waren.

Man beruft sich aber auf die Borrachos, die vor der Reise, unter den Augen des Rubens gemalt seien. Sie beweisen das Gegentheil. Sie sind ja noch ziemlich nach dem System der Naturalisten gearbeitet, mit den scharfen Contouren und dunklen Schatten des einseitigen Atelierlichts. Im Madrider Museum hängt der zwei Jahre später in Italien gemalte Vulcan ihnen grade gegenüber, und da kann auch ein stumpfes Auge sehn, wie die Grenzlinie beider Manieren *zwischen* beiden herläuft. Es ist allerdings schon von Mengs bemerkt worden, dass die Borrachos in einem etwas freieren Stil gemalt sind, als z. B. der Wassermann von Sevilla; aber ein solcher Fortgang von Befangenheit zu Leichtigkeit erklärt sich durch ein dazwischenliegendes Jahrzehnt. Hätte Velazquez etwas von Rubens annehmen wollen, so war es die Behandlung der Schatten, wo sein Verfahren damals wirklich mangelhaft war. Er bediente sich des pastosen Auftrags und des Bolus der Caracci, wodurch die dunklen Seiten seiner frühern Bilder gelitten haben. Dass er mit der durchsichtigen Braununtertuschung des Niederländers den Schatten

Klarheit und Reflexlicht verleihen konnte, das hätte ihm als Maler vor allen Dingen einleuchten müssen.

So bliebe nur der Gegenstand! Man könnte zwar sagen, dass Bacchus und sein bocksfüssiger Anhang nicht von Rubens entdeckt worden sind, dass letzterer seit mehr als einem Jahrhundert in der sogenannten Berrugueornamentik sogar an christlichen Altären sein Wesen getrieben hatte; dass ein Hauptelement des Rubens'schen Bacchanals, das lascive fehlt. Allein es mag sein, der Schwarm von Fabelwesen, mit dem er die königlichen Schlösser überschwemmte, kann Velazquez gereizt haben, sich auch in diesen Stoffen einmal zu versuchen; in der That datiren die ihm als Künstler werthen Darstellungen des Nackten seit diesem Jahre. Allein das ist auch Alles. Wir denken uns, er habe diese flämisch-welschen Götter, Halbgötter und Ungeheuer mit ähnlichem Humor betrachtet, wie etwa Rembrandt, als er seinen Ganymed erfand. Er wollte zeigen wie er sich ein solches Gelage vorstellte. Man sehe neben dem lustigen Getümmel des flämischen Komus das schwere Phlegma und den trivialen Cynismus dieser castilischen Bacchusbrüder; ihre stupende Individualisirung neben jenen Atelierfiguren, stereotyp wie Abgüsse!

Wenn man aber den spätern Velazquezstil von Rubens herleiten will, so vergisst man die Regel der alten Schulphilosophen: *qui bene distinguit, bene docet*. Wer sich das Schauspiel einer starken Kontrastwirkung zwischen Coloristen verschaffen will, der muss beide nebeneinander sehn. Die Factor des Rubens ist frei und die des Velazquez ist frei, aber die Freiheit beider hat nicht die mindeste Verwandtschaft. Der Ton des Rubens ist hell und der des Velazquez ist hell, aber dieser ist der kühle Silber-ton des allverbreiteten Tageslichts mit möglichster Zurückstellung der Farbe, jener ein harmonischer Farbenlärm, mittelst gesättigster, lichtgetränkter Tinten und durchleuchteter Schatten; dort hervorgebracht mit der grössten Einfachheit, hier mit Verschwendung der Mittel. Kurz, wir wundern uns vielmehr, dass er sich so völlig frei gehalten von dem übermächtigen Einfluss dieses Künstlers, dem sonst die ganze Schule von Madrid mehr oder weniger nachgegeben hat.

Es liegt hier also wieder ein Fall der Sucht nach Einflüssen vor. Nicht weil man auf räthelhafte, erklärungsbedürftige Thatsachen trifft, forscht man nach Ursachen und Berührungen; nein, weil man von einer Begegnung liest, folgert man

einen Einfluss und sucht nun dessen Wirkungen um jeden Preis herauszuklauben.

Versuchen wir uns das Verhältniss beider Männer nach der Wahrscheinlichkeit zu vergegenwärtigen!

Gewiss das Auftreten dieses ungewöhnlichen Mannes in Madrid konnte nicht verfehlen den Hofmaler aufzuregen. Bisher war er der Erste dort gewesen. Vor vier Jahren hatte der Minister erklärt, nur er dürfe fortan Seine Majestät malen. Jetzt sah er sich zeitweise diess sein Privileg entzogen; er war gleichsam suspendirt. Der Fremde hatte sein Zelt im Palast aufgeschlagen. Die Majestäten und Hoheiten kamen ihm zu sitzen, die allerhöchsten Atelierbesuche waren auf ihn übergegangen. Der Ugier de Cámara war nur der Cicerone des Malerdiplomaten, des Vertrauten im Rathe der Staatsmänner.

Auch für einen nichts weniger als neidisch und niedrig denkenden Character war das eine Prüfung. Auf Männer die nicht mehr jung und elastisch waren, haben ähnliche Erlebnisse eine vernichtende Wirkung geübt. Claudio Coello wurde durch die Ankunft des Luca Giordano so erschüttert, dass er die Verdunkelung seines Sterns nicht überlebte. Antonio del Castillo, als er in Sevilla die Werke seines früheren Kameraden Murillo sah, rief: *Ya murió Castillo!* (Ihr könnt mich begraben!); und er war Prophet. Als Velazquez drei Jahre später aus Italien zurückkehrend, dem König seine Aufwartung machte, hat er ihm sehr gedankt, dass er sich inzwischen von keinem andern Maler habe aufnehmen lassen¹⁾.

Gothe sagt, gegen grosse Vorzüge giebt es kein andres Rettungsmittel als Liebe. Ein Jüngling, der noch nichts ist, könnte sich wol glücklich geschätzt haben, Rubens vorläufig als Farbenreiber zu dienen. Ein Künstler, bisher durch untergeordnete Umgebung im Wachsthum gehemmt, entschliesst sich noch einmal von vorn anzufangen, wie Murillo, als er von van Dyck hörte. Velazquez war wenig älter als Murillo, da dieser Pedro de Moya traf und sich vornahm umzulernen, und Rubens stand auf der Mittagshöhe seines Ruhms.

Allein Velazquez gehörte zu den glücklichen, einfach und bestimmt angelegten Naturen, die von Anfang ihrer selbst und zielbewusst ihren Lebensweg gehn; er hatte die Malerei, die für ihn passte, bald erkannt, sich Mittel und Wege selbst erdacht,

¹⁾ Pacheco, *Arte de la pintura* I, 139 *agradeciéndole mucho etc.*

auch bereits dafür eine Lanze gebrochen und weit Erfahrenere aus dem Feld geschlagen. Noch viel blieb ihm übrig zu sehen, zu lernen und vielleicht zu bewundern. Aber er wird nicht alles zu machen wünschen, was er bewundert, er ist überhaupt ein Mann der nicht wünscht, sondern will.

Und nun sollte es scheinen, als ob er doch von Rubens Erscheinung nicht so geblendet zu sein brauchte, wie man als selbstverständlich annimmt.

Zunächst brachte Rubens ihm keine Ueberraschung. Wir nannten die Werke, welche Madrid schon von ihm besass. Das Reiterbildniss Lerma's hat er schwerlich in seinen späteren Porträts übertroffen. Diese Stücke wogen die acht Bilder die er jetzt mitbrachte, wohl mehr als auf.

Rubens hat sich ferner von seiner glänzenden Seite, dem *fuego y sublimidad de la invencion*, wie die Spanier sagten, dort gar nicht gezeigt. Seine fünfundzwanzig Kopien nach Tizian mochten ihnen imponiren als Leistung nordischer Arbeitskraft; ein Künstler musste sich fragen, warum er statt Uebersetzungen aus dem italienischen ins flämische zu machen, nicht lieber durch Leben und Natur, Land und Leute sich zu Originalgedichten inspiriren lasse.

Dann aber begegnete er ihm auch auf seinem eigensten Felde der Bildnissmalerei. Nichts lehrreicherer giebt es als die Vergleichung von Arbeiten verschiedener Meister nach derselben Person und aus derselben Zeit. Wenn man die Bildnisse des Rubens und Velazquez von Personen des spanischen Hofes, Malern, Porträtisten, Kunstfreunden vorlegt in Photographien, Stichen, so ist der Ausspruch immer: Hier ist die Natur und das Leben *sans phrase*; dort die Manier. Auch Leben freilich, aber das Leben des Malers, sein Geist.

Man nehme diese Isabella von Bourbon. Die edle Tochter Heinrich IV war nicht gerade eine Schönheit. Unter einer hohen breiten Stirn zwei grosse, ernste, kalte Augen, ein Zug von verfehltem Lebensglück und Langeweile, der stille Verdross einer glänzenden Gefangenschaft. Das Untergesicht etwas kurz zusammengedrückt, ein wenig hängende Unterlippe, die Wangen unten anschwellend. So zeigt sie Velazquez. In der Paraphrase dieses Textes bei Rubens wird daraus eine freundliche, von Gesundheit und Glück strahlende Schöne mit junonischen, von geselligem Behagen wie trunkenen Augen und dem ihm geläufigen etwas spitz zurückweichenden Oval.

Oder der neunzehnjährige Cardinalinfant. Velazquez hat ihn um diese Zeit als Jäger, Rubens in Cardinalstracht mit dem Brevier dargestellt. Dort ein bleicher, etwas blutleerer, aufgeschosster Jüngling von strammer Haltung, aus dessen vom Fieber ermatteten Augen jedoch klarer Verstand spricht, die Keime der tüchtigen Eigenschaften, die später so überraschend hervortraten. Und nun sehe man den Rubensschen Cardinal mit dem gebeugten Nacken, den sinnlich vorquellenden Augen, hinter denen kein Gedanke liegt, dem dicken, weichen Mund: das Bild eines schlaffen Genussmenschen.

Der König selbst ist zwar wiederkennbar an den constanten Zügen, aber die Ecken der bei ihm so auffallenden Familienmaske sind verflacht, die Blässe des sinkenden Geschlechts, die mit ihm gleichsam verwachsene steife Grandeza, der kalte, verschlossene, phlegmatische Stolz, wo ist er geblieben in diesem frischen obwohl etwas indolenten Lebemann?

Velazquez hat seine Menschen im Aeussern und Innern durchstudirt, ihre Erscheinung aufgefasst nach jener individuellen Gesetzmässigkeit, die selbst dem Missgeformten etwas Nothwendiges verleiht: Temperament, *tonus* der Nerven, Mischung der Säfte ihnen abgesehen, die eigenartige spanische *morgue* darüber gelegt. Bei ihm fühlt man sich vor einer Realität, vor Menschen einer uns neuen Art, wenn auch vielleicht nicht sympathisch, doch anreizend, sie zu deuten. In Rubens vermisst man diese Achtung vor der Besonderheit: er passt die Züge, je nachdem verschönernd oder herabziehend, dem seine Phantasie beherrschenden Formentypus an; er ertheilt ihnen dieselbe physische Constitution, denselben Ausdruck sinnlichen Wohlbefindens und gutmüthiger Offenheit. Man sagt, ein schöner Rubens, und sagt damit alles. Wir sollten denken, diese Bildnisse brauchte Velazquez nicht zu fürchten, kaum zu studiren. Was er schätzte war *Verdad, no pintura*. Hier sah er nur *pintura*, eine blendende, berauschende freilich, aber wie man damals sagte, eine Malerei *de practica*. Eine Kunst, die in allen Stücken auf die stärksten Wirkungen aus war, immer etwas die Grenzen der natürlichen Wahrheit überschreitend, in Farbe, Licht, Charakter und Mimik. Der Spanier wird sie betrachtet haben, etwa wie der Geschichtschreiber einen historischen Roman. Dieser wird vielleicht höflich sagen: So etwas könnte ich nicht machen; und bescheiden verschweigen, dass er so etwas nicht machen wollte, wenn er es könnte. Ungefähr so scheint sich Velazquez geäußert zu haben; denn Pa-

checo erzählt, dass Rubens seine Bescheidenheit gefiel. Diese Tugend ist eine der weniger geschätzten; doch sollen auch grosse Männer zuweilen bescheiden gewesen sein, Condivi nennt sogar Michelangelo *modestissimo*. Wahrscheinlich weil sie, auch wenn sie sich beschieden haben Fachmänner zu sein, doch immer etwas über ihr Fach hinaussehen und daher andere Grössenmassstäbe kennen, als die in ihr Fach eingeengten, denen die gütige Natur aber zum Ersatz Selbstgefühl gegeben hat:

*Whatever nature has in worth denied,
it gives in large recruits of needful pride.* (Pope.)

Dieses Bewusstsein höherer Maassstäbe äussert sich gern in einem Anflug von Humor und Ironie, die ja der Form nach Bescheidenheit ist. Der Beschränktheit fehlt diess attische Salz: sie ist immer pathetisch und voll von Gefühl ihrer Wichtigkeit, auch wenn sie Kleinigkeiten treibt.

Der wirkliche Einfluss des Rubens scheint sich also auf das zu beschränken, was auch die alten Biographen angegeben haben. Seine Unterhaltung fachte den alten Wunsch neu an, Italien zu sehen, seine eifrige Copierthätigkeit befestigte die Ueberzeugung, dass er die venezianische Kunst an der Quelle studiren müsse: der König erkannte seine Gründe an, er gewährte den Urlaub.

Doch nein, es giebt ja noch eine andere Art von Einfluss als diejenige, deren Constatirung man jetzt als Hauptaufgabe einer Künstlergeschichte betrachtet. Das sind jene Begegnungen, wo man durch eine grosse Persönlichkeit gezwungen wird, sich ihrer zu erwehren, wo das Gefühl der Fremdartigkeit den Instinkt der Eigenartigkeit weckt, und da wo andere sich selbst verlieren, den Muth eigenen Wegs und eigener Ueberzeugung fasst. Das war der Fall des Velazquez.

Vielleicht gerade weil beide so verschieden waren, in Begabung und Naturgefühl, wie in Temperament und Moral der Kunst, haben sie Gefallen aneinander gefunden und, wie Pacheco versichert, Freundschaft geschlossen. Velazquez als künstlerischem Leiter bei der Ausstattung der königlichen Häuser konnte es nur freuen, mit solchem Material zu arbeiten, wie das, welches man von Rubens erhielt. Neid war dem Charakter beider fremd, einen Zusammenstoss im „Kampf um den Raum“ gab es für sie im Grunde nicht.

Velazquez war eigentlich ein Maler ohne Publicum, da er nur für Philipp IV malte. Er war somit, wie es scheint, sehr abhängig; auf der andern Seite aber auch wieder frei vom Dienst

der Menge, der oft dem Künstler verhängnissvoller wird als Fürstendienst. Denn er konnte leicht dem Monarchen für Unternehmungen die ihm nicht passten, andere als empfehlenswerth erscheinen lassen; und ebenso leicht auf das was er um der Kunst willen gern gemacht hätte, dessen Interesse lenken. So kam er nicht in die Lage Dinge zu malen, die von ehrlich gründlichen Naturstudien ablenkten, noch in Versuchung, dem Gewinn zu lieb mit seinem Künstlergewissen zu transigiren.

Der Beweis liegt in seinen Werken. Kaum kommen Arbeiten vor, die ihn nicht irgendwie als Kunstproblem interessirt haben, stets schöpft er die Darstellung aus dem Gegenstand, der ihm nie bloss Gelegenheit ist, seine glänzenden Mittel zu entfalten. Er war eine stolze, phlegmatische Natur, vom Temperament des Empirikers, ein „Experimentalmaier“. Ein Edelmann, dem es nicht einfällt dem Betrachter entgegenzukommen, oder gar ihn zu bestechen; er stösst ihn eher ab, in seinen feinsten Sachen ist er kaum verstanden worden.

Rubens gehörte zu denen, die, wie in Italien Bernini, ihrem Zeitalter das Gepräge geben. Eine grosse Natur, die strebt zu herrschen wohin sie kommt. Von Paris, London, Madrid, Genua konnte er sprechen wie Cäsar. Wer aber seine Zeit beherrschen will, muss mit ihr Fühlung haben, er wird in Wechselbeziehung zu ihr treten, wie könnte er sonst ein Anziehungspunkt werden. Da ist es wichtig, in welche Zeit er kommt, und an welche Tendenzen der Zeit er sich wendet. Man muss Hof und Adel des siebzehnten Jahrhunderts kennen, um seine Malerei zu verstehen¹⁾.

Das Herz Philipp IV hatte er ganz gewonnen. Der gekrönte Wüstling, dessen Leben zwischen galanten Abenteuern, wochenlangen Festen, wilden Jagden und frommen Ceremonien wechselte, scheint in seinen Schöpfungen einen poetischen Widerschein des eigenen Daseins gefunden zu haben. Wie ein moderner Prinz (*the snob royal*) entdeckte er vielleicht mit den fortschreitenden Jahren das Geheimniss weiblicher Schönheit in den drei F (*fair, fat, forty*) flämischer „Fleischklumpen“. Er liess ihm nun keine Ruhe mehr mit Aufträgen, und auch jene freien Darstellungen, die Rubens für sich behielt, wanderten aus seinem Nachlass nach Madrid, dessen Museum für diese Seite des Meisters wichtig ist.

¹⁾ Quand on veut éviter d'être charlatan, il faut fuir les tréteaux; car, si l'on y monte, on est bien forcé d'être charlatan; sans quoi, l'assemblée vous jette des pierres. Chamfort, maximes et pensées.

Die Borrachos.

Während dieses ersten Aktes seines Lebens am Hofe wird der Maler des Königs sich ganz dem Bildniss gewidmet haben. Kirchenbilder, Sittenbilder wurden bei Seite gesetzt. Durch das Bildniss hatte er seine Stellung gewonnen, er musste darauf bedacht sein, sie durch Vervollkommnung in diesem Fach zu erhalten, denn nirgends langweilt man sich schneller als am Hof. Aber am Schluss dieses ersten Lustrums nahm er die alten Studien wieder auf, und zwar für ein ihm neues Fach, eine „Mythologie“ oder Fabel. Es ist ein ländliches Bacchusfest, wo der jugendliche Gott, zwischen zweien seines Gefolges auf der Tonne thronend, einen engen Kreis alter Zechbrüder traktirt und bekränzt ¹⁾.

Ueber die Entstehungszeit dieses Gemäldes geben die Aktenstücke des Palastarchivs Auskunft. Am 18. September 1628 hatte der König, der ihm wenigstens die Honorare für die Gemälde schuldig geblieben war, eine Zulage gewährt. Sie bestand in der „Tagesration der Kammerbarbiere, nebst den sonstigen Vergünstigungen“ (*emolumentos*) und betrug zwölf Realen täglich; dazu kam ein jährlicher Anzug für neunzig Dukaten. Der Maler hatte hierauf in Betreff jener Rückstände quittirt und zugleich im Voraus in Betreff der Bildnisse, die ihm der König in Zukunft aufgeben werde ²⁾.

Nun aber erhält er zehn Monate später (22. Juli 1629) auf einmal 400 Dukaten in Silber, davon 300 „auf Abschlag“ (*á quenta*) seiner Werke, und hundert für ein Gemälde des Bacchus, „das er für den Dienst S. M. gemacht hat“ ³⁾. Da er sich nun kurz vorher in Betreff aller früher gelieferten Arbeiten für zufriedengestellt (*satisfecho*) erklärt hatte, so wird eine nach diesem Termin honorirte Arbeit auch nach demselben gemacht sein. Vielleicht war es diese Leistung, wodurch er dem König den Reiseurlaub

1) Una historia de Baco coronando á sus cofrades, heisst das Gemälde in dem unter Mitwirkung von Velazquez' Schwiegersohn aufgestellten Inventar von 1665.

2) Hize mrd. á Diego Velazquez, mi pintor de Cámrª., de que se le diese por la despensa de mi casa vna ración cada día en espeçie, como la que tienen los Barberos de mi Cámrª., en consideraçion de qª. se auia dado satisfecho de todo lo que se le deuia hasta aquel día de las obras de su ofiçio qª. avia hecho para mi seruicio, y de todas las qª. adelante hiçiese.

3) Mitgetheilt in Villaamil El Arte en España VIII, 61 ff. Documentos inéditos 55, 398 f.

abgewann. Letzterem hatte sie ganz besonderes Vergnügen gemacht: er liess sie in seinem Sommerschlafzimmer aufhängen. Vielleicht stellte er in Aussicht, im klassischen Land mehr solcher Göttergeschichten liefern zu können. Man hat also nicht ohne Wahrscheinlichkeit vermuthet, dass ihm unter jener Form die Reiseunterstützung gewährt wurde, die Pacheco auf gerade 400 Dukaten angiebt ¹⁾.

Dieses Werk ist schon als Seltenheit schätzbar: das einzige Saufstück des Velazquez, man kann hinzusetzen (wenn man nur gute Bilder berücksichtigt) der spanischen Schule. Man denkt sich die Spanier in der Regel als Antipoden der Deutschen und Niederländer in diesem Punkt. Den Spaniern sei Trunkenheit noch verächtlicher als den Italienern und Franzosen. *Borracho* war einst dort ein so böses Wort wie Hahnrei und schlimmer als Narr ²⁾. Es gehörte zu den Beleidigungen, die, wie der Schlag ins Gesicht mit Hand, Hut oder Schnupftuch, nicht durch Zweikampf, sondern durch Todtschlag gerächt wurden. Pasquillanten fanden keinen kränkenderen Ekelnamen für den verhassten Minister ³⁾. Es genügte Jemanden nur einen Fall von Betrunkenheit zu beweisen, um seine Verwerfung als Zeuge zu bewirken ⁴⁾.

Allein selbst die Spanier haben jederzeit verstanden, auch dieses Laster scherzhaft zu nehmen. In der Fundgrube volkmässigen Humors, den Schelmenromanen, fehlt nicht das Trinkgelage mit äusserster Deroute. Die Andalusier, hierin weniger streng denkend (wie die Perser im Islam) werden von den Castiliern u. a. *borrachos* genannt. Die Lieder des Baltasar del Alcazar sind allerdings eine Rarität in der spanischen Lyrik, aber hinreichend zum Beleg, dass die Ader da ist ⁵⁾. Der Hof Philipp IV war auch in diesem Punkt freidenkender. Wie Königin Bessy an dem dicken Ritter Geschmack fand und selbst eine Falstaffiade veranlasste: so liest man in Briefen aus der Residenz von hohen Belustigungen, wo man Rüpel aus den *corrales* (Höfen der Comödienhäuser) in den Palast holte und

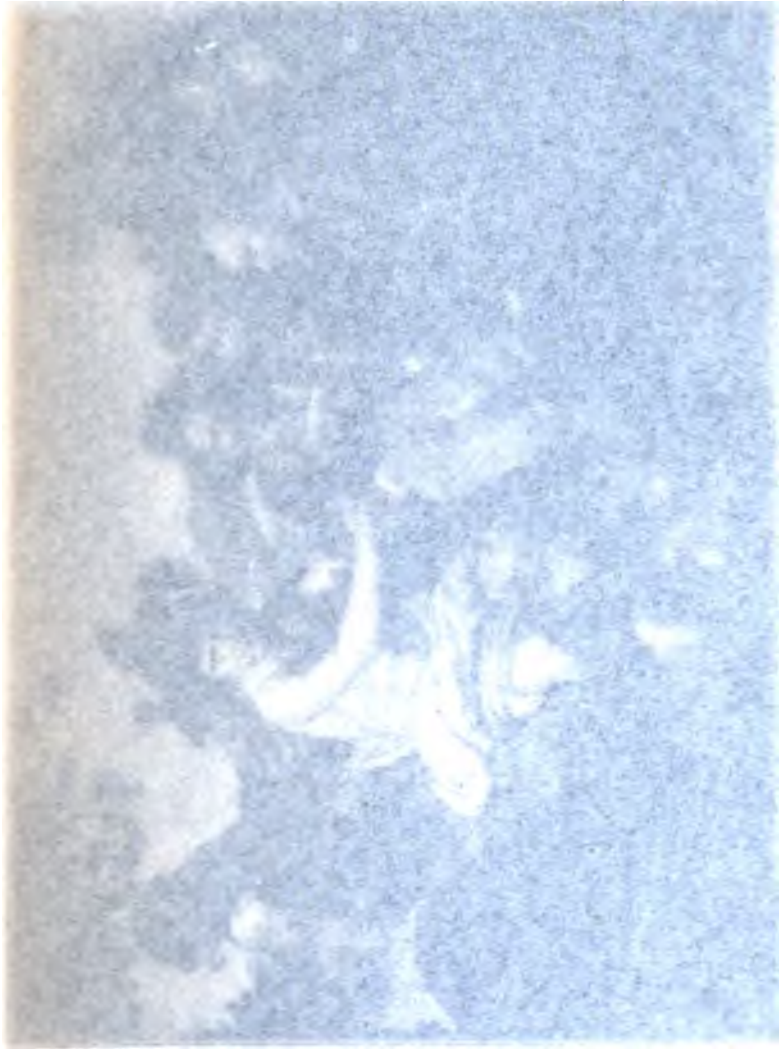
¹⁾ Arte de la pintura I, 136.

²⁾ Hasta aquí loco estaba, ya está borracho. *Calderon, afectos de odio y amor* II.

³⁾ Zuan Corner, Depesche vom 1. Juli 1632.

⁴⁾ Mad. d'Aulnoy, Voyage en Espagne, X^e & XI^e lettre.

⁵⁾ Arguijo's Sonett an Bacchus könnte man als Unterschrift gebrauchen: Ora te mire la festiva gente En sus convites dulce y regalado A tí, de alegres vides coronado, Baco, gran padre domador de 'oriente, He de cantar.



Zweites Buch.

... hatte sie



„Bacchus“ oder „Die Trinker“.



zum Ergötzen der Damen betrunken machte. Tirso der Komödiendichter in der Kutte lässt durch seinen Carrasco die Tole-
daner auffordern, statt dem h. Rochus Sankt Noah Feste zu feiern:

que en tal tierra el ser borracho

es calidad, no es locura (La Villana de la Sagra I, 11).

Leonardo lud sich zuweilen Bauern ein, liess sie sich be-
trinken und erzählte ihnen spasshafte Geschichten, dann eilte er
ins Nebenzimmer, ihre Grimassen zu skizziren. Velazquez hatte
das vielleicht gelesen, er fischte sich Männer aus dem Volke auf,
wie sie bis dahin noch nicht auf der Leinwand gesehen worden
waren und brachte sie in die für ein Bacchusstück geeignete
Situation und Stimmung. Die Gesellschaft ist ziemlich bunt: ein
Soldat, ein Dudelsackpfeifer, ein Bettler und einige schwer de-
finirbare Senioren. Sind es Lastträger (*mozos de cordel*), oder
Küfer, oder abgedankte Lanzknechte, aus denen Landstreicher
geworden sind, — wie umgekehrt die Armee sich aus Land-
streichern rekrutirte? Oder die „Blüthe der Tuna“, das eisgraue
Laster? Vielleicht aber sind es nach des Malers Meinung nur
arme alte Bauern, Söhne der Sierra, von ehernen Knochen,
unter harter Arbeit und rauhen Stössen des Lebenswinds verwet-
tert, zwei Menschenalter lang geröstet von trockner Sommer-
sonnengluth und gepeitscht von eisigen Stürmen. Diese sind es,
welchen die Sendung des fremden Gottes gilt, nicht müssigen
Schwelgern. Dem Tagelöhner bringt er einen Lichtstrahl in
sein dunkles Dasein, „Freiheit im Reich der Träume“, dieser
Wohlthäter der Menschheit.

Dieser Wohlthäter ist, wenn man bloss das Bild hier fragte,
ein junger Lebemann, der von seiner guten Gesellschaft gelang-
weilt, ein Bedürfniss der Herablassung empfindet und einen
neuen Sport entdeckt in dem Jubel des *Deus nobis haec otia fecit*
dieses zusammengekehrten Häufleins armer Teufel — ihrem breiten
Lachen, grotesken Geberden und dem aufgewühlten Schlamm
ihres Rothwälsch. „Ich war (denn Prinz Heinz' Schilderung passt
darauf wie gegossen) mit drei bis vier Ochsenköpfen zwischen
drei bis vier Oxhöften. Ich habe den allertiefsten Ton der Leut-
seligkeit angeschlagen. Ja Mensch, ich habe mit einer Rotte
von Küfern Brüderschaft gemacht, und kann sie alle bei ihrem
Taufnamen nennen“. Der umgestürzte Becher am Boden entglitt
wahrscheinlich dem knienden Soldaten, der eben für sein Probestück
betränkt wird¹⁾. Nachdem wird der Toast getrunken werden, für

¹⁾ Guzman de Alfarache (I, 2, 5) beschreibt ein solches Gelage von Cofrades

den Gläser und Schalen bereits erhoben sind. Der Mann mit dem Dudelsack wird den Tusch blasen. Der erste der alten Adepten grinst, mit noch unversehrt schimmerndem Gebiss, in der Wonne des vor ihm aufglänzenden Spiegels der vollen Schale, im Vorgenuss des höchsten Moments des Ordensfestes. Zugleich leiht er dankbar das Ohr dem Spass seines Altersgenossen, der ihm die Hand auf die Schulter legt. Der Spass scheint auf unsre Kosten gemacht, und wenn wir ihn hörten, wir würden ihn kaum wiedererzählen. Der dritte, im Profil, erwartet, den Kelch erhoben, mit dem vergnügten Blick einer treuen Dogge zum Chef aufsehend, das Zeichen zum *brindis*.

Wir gemüthlichen Germanen haben Maler von Volksstücken, bei denen fast in jedem Bild Jeder lacht oder lächelt: der Spanier hat fast nur diess einzigemal Lachen gemalt; aber wo ist je das Lachen übermüthiger Weinlaune in den Linien und Furchen eines alten Kopfs mit so wenig Verlust und Verzerrung aufgefangen, gemalt worden¹⁾. Wilkie sass oft stundenlang vor diesem Bilde, das er allen andern des Meisters vorzog. Endlich, ermüdet, erhob er sich mit einem Seufzer (*ouf!*).

Dieser Bacchus eröffnet den seltsamen Olymp unsres Malers. Andre haben in solchen Stoffen das Allgemeine und Conventiönelle schwer vermieden, bei ihm bricht das spanische Wesen gerade hier am dreistesten durch. Nach der Methode des Cervantes nimmt er den Mythus beim Wort. Er fragt sich: was würde es wol für eine Scene geben, wenn der junge Gott auf seinen Siegeszügen einmal in unsern Thälern ankäme? Was für Gläubige würden sich um ihn schaaren? Wie wird er aussehn, dem in Gesellschaft von Winzern und Winzerinnen am wolsten ist, der sich am einsamen Meeresstrand seine Frau aufliest? Wenn andre sich in fremde Phantasie- und Glaubenswelt hineinstudiren und deren Zustände nachfühlen, so ist dem Spanier sein Land die Welt, und nur das gewinnt Recht zu existiren, was sich völlig naturalisirt.

In jenem Jahrhundert wurde diese Scene sonst viel gelehrter dargestellt. Aber wer vermag heute noch etwas zu machen aus

de Baco, pilotos de Guadalcanal y Coca, bei dem ein vasillo de plata umgeht. Der picaro findet es, nachdem alle abgefallen sind, auf der Erde.

¹⁾ No Teniers or Hogarth ever came up to the waggish wassail of his drunkards. R. Ford, Penny Cyclopaedia, Art. Velazquez. — The success of the artist in seizing a laugh and fixing it on the canvass, without converting it into a grimace, is an unparalleled triumph of skill. Curtis 18.

dem faden Bacchanal des Cavalier Massimo mit seinen reizlosen neapolitanischen Tänzerinnen im Madrider Museum, oder aus den Schemen des Nicolaus Poussin in ihrem Basreliefmarsch. Obwol dieser gelegentlich einen trunkenen Silen gemalt hat, der dem Ribera'schen die Palme der Gemeinheit streitig macht¹⁾. Neuerdings hat man Bacchanale gemalt, die archäologischen Dissertationen an Erudition gleichkommen: wir erinnern uns eines gesehen zu haben, wo sich die Melancholiker eines vornehmen Irrenhauses ein Fest zu geben schienen. Aber Szenen, die den Menschen in Zusammenhang mit seinem materiellen Boden und dessen Gaben zeigen, mit dem „Erdgeist“, wie der alte Vilmar sagte, können nicht genug Lokalgeschmack haben. Besonders dürfen wir ihn beglückwünschen, dass er uns mit jenen bocksbeinigen Scheusalen verschont hat, die sich seit der Renaissance wie ein Schwarm apokalyptischen Ungeziefers über die Gefilde der drei Künste ergossen haben. Trotzdem ist dieses Bacchanal, das manche eine Parodie genannt haben, griechischer vielleicht als der Maler selbst gewusst hat. Die Griechen haben den Werth alter Trunkenbolde stets gewürdigt. In den tanzenden Satyrn der Villa Borghese und des Lateran haben wir dieselben groben Knochen, eckigen Schädel, kleinen Augen, starken Backenknochen und kurzen Borstenhaare. Wenn die Jugend („Trunkenheit ohne Wein!“) mit dem Stempel der Trunksucht widerlich ist, so liegt in der Weinseligkeit dieser Greise der tiefsinnige Humor des lachenden Philosophen. Nur ist hier alles aus dem *prestissimo* des hellenischen Komus in das *lento* spanischen Phlegmas übersetzt. Die Sprünge und Drehungen jener Satyre des Myron gleichen denen des wilden Stiers; das träge Behagen unserer Küfer dem Treiben eines Rudels Sauen in sumpfiger Waldschlucht. —

Obwol die Ceremonie unter freiem Tageshimmel vor sich geht, ist sie doch in Atelierlicht gesetzt. Sie scheinen in einer

¹⁾ Prado Nr. 2052. Spagnoletto ist, nach dem Datum seines berühmten Gemäldes im Museum zu Neapel, dort zwei Jahre vor dem Landsmann in Madrid auf seinen Silen gekommen. Eigentlich ist dieser Silen nicht „abscheulicher“ als der griechische. Um Ribera in solchen Darstellungen zu beurtheilen, müsste man seinen grossen „Triumphzug des Bacchus“ besitzen, der sich noch im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts im Schloss zu Madrid befand. Er war 12 castilische Fuss lang und $7\frac{1}{2}$ hoch. Fragmente des im Brand des Schlosses stark mitgenommenen Werks waren in Buen Retiro (1772), darunter der Kopf des lorbeerbekränzten Gottes und „drei todt Köpfe“ auf einen weissgedeckten Tisch. Zwei andere Fragmente, die sogenannte Sibylle und der Bacchuspriester sind noch im Pradomuseum (1011 u. 12).

dunklen Taverne zu sitzen, die durch ein Fenster links erleuchtet wird. Das hellste Licht ist gesammelt auf die Hauptfigur, deren Hautweisse es zurückstrahlt. Damit kontrastiren die vier wettergebräunten Häupter in scharfer, wie gemeisselter Modellirung, ihre Licht einsaugenden, vertragenen, braunen und gelben Mäntel und Wämser. Endlich folgen vier Figuren im Schatten, aus dem einige helle Nasenspitzen und Stirnhöcker auftauchen.

Wer den Maler im Nackten beurtheilen will, muss sich diesen jugendlich weichen obwol robusten Bacchuskörper ansehen. Der überschneidende Arm, das vortretende Knie, der vom Reflex des rothen Mantels beleuchtete Unterschenkel, — hier muss man sagen, dass er in diesem Stück kaum noch etwas zu lernen hatte; Vertrautheit mit dem organischen Gefüge gesellt sich zur Wahrheit des Scheins, der natürlichen Zartheit einer jugendlichen Hülle, ihrer farbigen Frische und ihrem Glanz.

Die schwache Seite der Malerei sind die Schatten und die dunkeln Stoffe. Die Untermalung mit Rothbraun hat mehreren Theilen, ja ganzen Figuren in der Modellirung geschadet. Der kauernde Zapfer ist fast nur Silhouette. Die Blätter des Weinstocks sind dicke braune Massen. Auch der Hintergrund hat die Haltung verloren. Hier dürfte aber wol durch Reinigung Abhülfe geschafft werden können.

Verglichen mit späteren Historien fällt die Beengung im Raum auf. Die dicht zusammenhockenden Figuren sind stark nach vorn gedrängt, sie haben keinen Raum um sich (keine *respiration*), weder vor, noch über, und scheinbar auch nicht hinter sich, denn der jetzige Grund wirkt wie eine blaugetünchte Wand. Man könnte fragen, ob der Vorgang nicht anfangs in einem Gewölbe gedacht sei; wirklich ist die Gebirgslandschaft nachträglich um die Figuren herumgemalt und ganz in der Art der spätern Reiterbilder.

Doch ist der Gesamteindruck durch diese Nachdunklung wenig gestört. Da die Hauptfiguren mit ihren breiten Lichtpartien in voller Kraft bestehen, so gewinnen sie sogar durch den Kontrast mit jenen gesunkenen Flächen.

Auch die Komposition ist wolerwogen. Die Rundung des engen Kreises, der strahlende nackte Gott neben den bemanelten Alten, der Schenke als Abschieber, die Gruppe des Herzutretenden mit dem Musikanten, welche die Reihe einrahmend abschliesst, der Contrapost des zurückgelehnten Begleiters mit dem vorgebeugten Knienden, und dergleichen mehr verrathen

eine Menge Ueberlegungen, die sich hinter dem Schein des Zufälligen verbergen.

Das Bild bezeichnet also einen Höhepunkt. In Kraft, Bestimmtheit und *morbidezza* der Modellirung, in Plastik der Gestalten, im Wechsel der Beleuchtungsgrade, in Ausdruck und Leben der Züge gab es eigentlich keinen Schritt darüber hinaus. Warum war das Bild also das erste und letzte seiner Art? Wäre so etwas damals in Niederland gemalt worden, so würde heute wahrscheinlich jede Galerie ihre Borrachos besitzen. Liebhaber und Kunsthändler würden geschworen haben, dieser Maler dürfe und könne nie etwas anderes malen als Bacchanalien, und er wäre damit ein reicher Mann geworden. Aber Velazquez fand an Selbstwiederholungen keinen Geschmack, auch wenn seine Stellung ihm gewinnbringende Ausnutzung seiner Erfindungen erlaubt hätte. Niemals wieder hat er eine Kneipe gemalt. Die Verehrer des Bildes mussten sich also mit Wiederholungen und Kopien zufrieden geben¹⁾.

Es giebt zwei Wiederholungen, die beide in mehr als einer Beziehung noch ungelöste Räthsel sind. Das eine ist das Bild im Museum zu Neapel, in der Grösse des Originals. Viele Gemäldefreunde verdanken ihm ihren einzigen, unvergesslichen Eindruck von dem unvergleichlichen Genie des spanischen Malers. Es ist in einer mir sonst nicht vorgekommenen Guachetechnik gearbeitet; die Pigmente sind in einer teigartigen Masse stückweis auf Leinwand aufgetragen, die Stücke soviel als möglich einer Farbe entsprechend, ringsum bemerkt man erhöhte Rändchen. Nicht minder merkwürdig ist, dass man selbst mit der Photographie des Originals in der Hand nichts von den Merkmalen einer Kopie entdecken kann; ja noch mehr, die hellere und echt velazquische Haltung scheint ursprünglicher als in dem nachgedunkelten Original in Madrid, dessen getrübbte Theile, besonders die Landschaft, man nach dieser Wiederholung ergänzen kann. Es scheint

¹⁾ Das Gemälde wurde später aus dem königlichen Schlafgemach in die alte Nordgalerie versetzt und bei des Königs Tode zu dreihundert Dukaten taxirt. 1686 steigt es auf 400, 1702 nach dem Tod Carl II auf 200 Dublonen = 24000 Realen. Nach dem Brand erscheint es ohne Rahmen, hatte also vermuthlich gelitten; es kommt nach Buen Retiro, kehrt unter Carl III in den neuen Palast zurück, wo es Goya 1780 auf 40000 Realen schätzt. Letzterer hat es radirt, und Mengs Schwiegersohn Carmona in Kupfer gestochen, aber nicht in seiner guten pariser, sondern in seiner schlechten spanischen Manier; keines von beiden Blättern giebt den Charakter der Zeichnung wieder. — Grösse: 1⁶⁵ × 2²⁵.

kaum denkbar, dass das merkwürdige Bild ohne Antheil des Meisters entstanden sei.

Auch das zweite Exemplar, gewöhnlich als Skizze bezeichnet, stammt aus Neapel, wo es der englische Gesandte, Lord Heytesbury, von einem Kunsthändler Simone kaufte. Es ist sogar bezeichnet und datirt, der Name steht, in zierlicher Schrift auf dem Blatt eines zerrissenen Büchleins, links an der Ecke

Diego V...zquez f.

1634 [nicht 1624].

Man hat nun zwar gesagt, wie sollte der Maler eine Skizze bezeichnet haben, er, der kaum zwei oder drei seiner grossen Gemälde bezeichnet hat! Ist es wahrscheinlich, dass er vier Jahre zwischen dem Entwurf und der 1628 erfolgten Ausführung des Bildes verstreichen liess?

Diese Zweifel beruhen auf Unkenntniss des Gemäldes. Es ist keine Skizze ¹⁾, sondern ein sauber vollendetes Bildchen, das an die Bassanos erinnert. Und zwar ein Bildchen, das zwar Idee und Gruppierungsschema der grossen Leinwand entlehnt, in den Einzelheiten aber als eine „gänzlich umgearbeitete Ausgabe“ derselben bezeichnet werden kann. Zwei Figuren zur Linken der Schenke mit der Vase und der Satyr, das Paar rechts, sind weggelassen, ein Mohrenknabe ist hinzugefügt; die übrigen Rollen aber sind nach anderen Modellen gearbeitet.

Die Bacchusknechte sind keine Bauern und Landstreicher mehr; sie gehören den bessern Klassen an, vielleicht dem niedern Hofgesinde. Die Figuren sind dünner, die Köpfe spitzer, Tracht und Frisur hauptstädtisch. Auch überlassen sie sich nicht jener ungebundenen Faschingsheiterkeit; ihr Gebahren schmeckt nach dem Klienten und Tellerlecker, jenem Schweif von Vettertschaft, welcher den Granden von Castilien anzuhängen pflegte. Demgemäss drängen sie sich auch nicht gemüthlich aneinander, sondern sitzen in angemessenen Zwischenräumen, wie es sich bei einem Ordenskapitel schickt.

Während die Gäste etwas befangen sind, ist der Amphitryo um so aufgeräumter; die Gesellschaft, bei der dort das Hauptvergnügen war, ist hier wol mehr das Objekt, mit dem *er* sich amüsirt. Es ist nicht der verschlemmte Thunichtgut, schon zu blasirt für ein homerisches Gelächter; nein, ein urgesunder Faun mit Voll-

1) Auch Waagen bemerkt: spiritedly but by no means sketchily executed. Treasures IV, 387. Grösse: 32" × 39".

mondsgesicht, feisten Curven von den Backen nach dem vollen Kinn, mit einem Grinsen, welches die Augen zusammenkneift, den Mund öffnet und eine lange Reihe Elfenbeinzähne zum Vorschein bringt. Er sitzt statt auf dem Fass auf einem Stühlchen, und ein Laubgewinde mit weissen Blüthen geht wie eine Schärpe quer über den nackten Oberkörper. Links steht eine grosse Amphora, rechts ein Fass, auf dem ein Kelchglas mit Rothwein blinkt.

Der knieende Kerl neben ihm trägt einen rundlichen Kopf mit kurzer schmaler Stirn, mongolischen Backenknochen und schielenden Augen, komisch selbst im Zustand der Nüchternheit; hier noch durch des Rausches seligen Blödsinn. Der folgende mit dem Kranz sieht aus wie ein rostig gewordener Lebemann, mit magerem Schnurr- und Kinnbärtchen, und der sauersüßlich ergebene Schmarotzermiene. Unter ihm sieht der Negerkopf hervor, über dem Rücken des Knieenden. Der Dritte (ein Profil) ist ein gelber Hungerleider, mit zurückliegender Stirn und Kinn, und hohlen Wangen.

Ist aber die Eigenhändigkeit des Bildchens auch zweifellos? Das kann man nicht behaupten. In der Malweise spricht zwar nichts dagegen, man wird aber auch nicht ganz überzeugt. Die Figuren sind Spanier und gehören nach dem Kostüm in diese Jahre. Eine Reinigung der Leinwand und besseres Licht könnte vielleicht zu einem bestimmteren Urtheil verhelfen.

Eine neue Verwicklung bringt die Signatur. A priori verdächtig, sieht sie eigentlich ganz vertrauenerweckend aus, nach Kalligraphie und unbefangenen Zug; freilich ist der Vergleich mit unzweifelhaften Signaturen des Meisters unmöglich. Aber die Hauptzahl wird verschieden gelesen. Alle bisherigen Angaben haben 1624; mir schien es 1634, worin mir W. Bode beitrifft. Die 3 lässt sich an etwas wie eine 2; man scheint das untere Ende der Figur für das harmlose Zöpfchen einer 2, ein Ornament genommen zu haben, während es meinem Eindruck nach ein organisches Gebilde ist, das eine etwas eckige 3 ergiebt.

Je nachdem würde sich das Urtheil über die „Skizze“ ganz verschieden stellen. 1624 wäre sie ein erster Versuch, vielleicht der *recuerdo* eines lustigen Collegiums. Im Fall 1634 könnte man sich vorstellen, die gentile Zechbruderschaft sei auf die Idee verfallen, die berühmten Borrachos als lebendes Bild zu stellen und diesem heiteren Augenblick in einem Gemälde Dauer geben

zu lassen. Oder eine hohe Person habe sich in dieser Weise auf Kosten einiger als notorische Bacchusverehrer geltenden Schranzen einen Scherz gemacht. Der Stil der Skizze passt mehr zu 1624. Dann wäre es eine Verwandlung in absteigender Linie, aus einem Palamedes in einen Brouwer, wo das Gesinde oder die Landstreicher nach aufgehobener Tafel die Plätze der Herren besetzen, mit besserem Durst und Humor. Freilich dass aus dem entschieden weniger glücklichen ersten Versuch, nach vier Jahren, durch diesen Process unser Meisterwerk entstanden sei, wird manchem auch nicht gefallen, der ein Gemälde wie die Borrachos sich nur als *idée primesautière* denken möchte. Nur die Hauptperson, der Gott, der ohne Ansehen der Person Edelleute und Lumpen heimsucht, wäre in dem ersten Wurf glücklicher gerathen.



DRITTES BUCH.

DIE ERSTE ROMFAHRT.

(1629—1631.)

Nach Italien — In Venedig — Rom im Jahre 1630 — Kunst und
Künstler — In der Villa Medici — Die Schmiede des Vulcan — Neapel —
Ribera.



Der Titusbogen.

Nach Italien

zu kommen, war ein Lebenswunsch jedes gebildeten Spaniers im siebzehnten Jahrhundert, — wie heute nach Paris. Nicht ohne feinen Spott sagt einmal Lope, freilich aus dem Munde eines Narren, dass man in Frankreich geboren sein möchte, in Italien leben und in Spanien sterben; das erste wegen des reinen Adels und des nationalen Königs, das zweite wegen der Freiheit und Fruchtbarkeit, das dritte für den Glauben, der in Spanien so gewiss, so katholisch, so wahrhaftig ist¹⁾.

Wenn Velazquez' Kollegen italienischer Abkunft von Florenz dem modernen Athen, von Italien dem Waffenplatz der Kunst sprachen, so war das für ihn kein neues Evangelium. Wer im Hause Pacheco's seine Lehrjahre verbracht hatte, der hätte, sollte man denken, sobald er konnte, alles im Stich lassen müssen, um nach Rom zu kommen. Hier muss man sich die Perspektive herzustellen versuchen, in der den Spaniern in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts ihre künstlerische Vergangenheit erschien. Die Gruppe, welche uns heute allein vor-

¹⁾ Lope de Vega, *El peregrino de su patria*. Obras sueltas T. V. Madrid 1776.

schwebt, wenn spanische Malerei genannt wird, und die jene Perspective völlig zugedeckt hat, sie war damals erst im Entstehen begriffen. Das ganze Mittelalter war in Finsterniss versunken, eine Morgenröthe brach an in der Zeit Isabella der Katholischen, aber der helle Tag ging erst auf, als die spanischen Maler aus Rom zurückkamen, voran Alonso Berruguete, der schon ein Künstlerleben hinter sich hatte, als er im Jahre 1520 wieder in Saragossa auftauchte. Er hatte einst in Florenz noch ein Gemälde des Filippino vollendet und zählte zu den jugendlichen Verehrern Michelangelo's während seines glorreichen Aufgangs, am Carton von Pisa hatte er gelernt was Zeichnen sei. Dann liess er im Vaterland die anmuthig bewegten Gestalten Raphaels auf Tafeln, Bonarroti's starkbewegte Propheten in Alabasterstatuen wieder aufleben. Und hatte nicht Philipp II bei der Ausstattung seines Escorial sich hauptsächlich italienischer Hülfe bedient? Sieben namhafte Maler waren gekommen, ohne die Gehülfen. Der einzige fast, der das Panier der spanischen Schule dort hochhielt, Juan Fernandez de Navarrete, er wurde doch auch aus Italien dorthin gerufen. Und heute noch, war nicht ein Spanier, jener Valencianer Ribera, in Italien gross geworden und herrschte dort in Neapel über die einheimischen Maler?

Der Zug der jungen spanischen Maler nach Italien war in der That gross. Aber schon damals machte man die Bemerkung, dass nur reife Künstler (*que tenian asegurado el genio*) dort Förderung empfangen. Die Meisten, betäubt von jenem „erstaunlichen Labyrinth von Wundern“, verloren Monate, Jahre, ehe sie Athem schöpften, unfähig etwas zu unternehmen; sie kamen endlich zurück, um ihren Dünkel als Romfahrer zur Schau zu tragen und das Heimische zu verachten. Aber zuweilen starben sie aus Verdruss. Sie erfuhren zu ihrem Schaden, dass es besser sei die Schulen Hispaniens, als die Hosterien Roms zu besuchen¹⁾.

Velazquez hatte den König schon mehremale um Urlaub ersucht, dieser war ihm auch versprochen worden. Der Besuch des Rubens, die gemeinschaftliche Betrachtung der italienischen Gemälde im Escorial fachte den Wunsch neu an, vielleicht hat Rubens selbst bei Philipp IV ein Wort eingelegt. Die Gesichtspunkte, nach denen dieser die italienischen Meister studirt hatte,

¹⁾ Vgl. die Schilderung bei Palomino, II, 61 f. die nicht bloss auf seine Zeit passt.

mochten Velazquez noch mehr einleuchten, als die veralteten Tendenzen seines Schwiegervaters. Sein Gedanke war gewiss nicht, dort umzulernen; die Italiener der Gegenwart waren ihm ohne Zweifel gleichgültig. Aber unbezwinglich musste doch die Neugier sein, jene Namen, von deren Preis ihm seit seinen Knabenjahren die Ohren klangen, einmal mit eigenen Augen zu sehen. Und dann, denen die ihm zusagen würden, einige Winke für seine Weise und seine Ziele abzusehn.

„Endlich ertheilte der König, am 28. Juni, den Urlaub (*licencia*), feuerte ihn an und schenkte ihm vierhundert Silberdukaten; auch Fortzahlung des Gehalts wurde gewährt. Und als er sich vom Conde Duque verabschiedete, gab ihm dieser weitere zweihundert Dukaten in Gold, eine Medaille mit des Königs Bildniss und viele Empfehlungsschreiben“ (*cartas de favor*)¹⁾.

Nun traf es sich, dass gerade um diese Zeit der Horizont Italiens durch Kriegswolken verfinstert war. Diese Ereignisse sind auf die Reise von Einfluss gewesen. Es waren die Jahre des mantuanischen Erbfolgekriegs. Der Kaiser, der sich als Lehnsherr der Markgrafschaft betrachtete, hatte die nach dem Tod Vincenzo Gonzaga's (1627) erfolgte Besitzergreifung des Herzogs von Nevers übel vermerkt und den Sequester über Mantua ausgesprochen. Carl Emanuel und der spanische Gouverneur von Mailand verständigten sich über die Theilung von Montferrat, Gonzalvo de Cordoba belagerte dessen Hauptstadt Casale. Eine ganz neue Wendung nahmen die Dinge in diesem Jahr (1629) durch das Erscheinen Frankreichs auf dem Kriegsschauplatz, das nach der Einnahme von La Rochelle freie Hand bekommen hatte. Nach der Wegnahme von Susa hatte Carl Emanuel mit Richelieu sich vertragen, ein Defensivbündniss kam zu Stande zwischen Ludwig XIII, Venedig, dem Pabst und Nevers, dem auch Savoyen beizutreten versprach; der Herzog bewog Gonzalvo die Belagerung von Casale aufzuheben.

Die Folge dieser Wendung war die Entschliessung des Madrider Hofes mit dem Kaiser gemeinsam vorzugehen. Colalto überschritt die Alpen; mit ihm zusammen sollte der grosse Feldherr operiren, der vor kurzem aus den Niederlanden, dem vierzigjährigen Schauplatz seiner Thaten, am 24. Februar 1628 in Madrid eingetroffen war: Ambrosius Spinola.

Spinola stand damals auf dem Gipfel seines Ruhms. Der

¹⁾ Pacheco a. a. O. I, 136.

grosse Name, den er sich durch die Belagerung von Ostende (1604) erworben, war durch die Einnahme von Breda (1624) mit Glanz aufgefrischt worden. Er war der einzige Feldherr, in den man zu Madrid völliges Vertrauen setzte, der letzte grosse Heerführer, den Spanien noch hatte, „in der grossen Theuerung von Capacitäten für das Generalcommando“¹⁾. Sein Wunsch wäre gewesen, die Arbeit langer Jahre mit einer Pacification der Niederlande zu beschliessen; nur mit Widerwillen und auf die dringenden Bitten des Königs entschloss er sich den Oberbefehl in Italien zu übernehmen. Sein Auftrag war Casale zu nehmen und dann Frieden zu schliessen. Lemos hatte gesagt: Wenn wir den Marchese Spinola machen lassen, so werden wir Frieden, Ehre und alles Gute haben. Alle seine Forderungen gestand man zu: er wurde zum Gouverneur von Mailand und *Capitan general* ernannt, mit 36000 Ducaten Gehalt in Kriegszeiten. „Seine Autorität, sagt der Genuese G. B. Saluzzi, ist die grösste, die je einem Minister verliehen worden ist, den alten Herzog Alba und Don Juan de Austria einbegriffen, denn er ist mit unbeschränkter Vollmacht zu Krieg und Friedensschluss, sowie zu Bündnissen versehen.“ Vor seiner Abreise hatte noch die Hochzeit seiner Tochter Polissena mit D. Diego Mexía (Leganés) im königlichen Palast, in den Gemächern der Königin und in Gegenwart beider Majestäten stattgefunden: seine Söhne, der General Philipp und der Erzbischof Augustin von Granada waren herbeigeeilt, den Vater noch einmal zu sehn.

Diesem Manne wurde nun Velazquez vorgestellt, mit ihm sollte er die Reise nach Italien machen. Es hatten sich noch angeschlossen der Admiral D. Alvar Bazan, Marques de S. Cruz, der Herzog von Lerma, und der Abate Scaglia. Diese fuhren mit dem Feldherrn in demselben Wagen nach Barcelona, wo neun Galeren ihrer warteten.

Olivares hatte unseren Maler mit Einführungsbriefen mehr als nöthig versehen; auf sein Geheiss schrieb der Secretär des Staatsrats D. Juan de Villela allen italienischen Gesandten am Hof. Velazquez erhielt von ihnen Empfehlungsschreiben für Venedig und die kleinen italienischen Höfe, Rom und die Legaten in Ferrara und Bologna. Da bei den gespannten Verhältnissen diese kurzen und förmlichen Schriftstücke aber wol nicht hinreichten, um den italienischen Fürsten Klarheit über seine

¹⁾ Gandolfo, Depesche vom 19. Oktober 1629 im Turiner Archiv.

Person zu verschaffen und ihr Misstrauen zu beseitigen, zumal da er ja mit der Galere des spanischen Generals gekommen war, so fügten die Gesandten ihren Depeschen noch gleichzeitige vertrauliche Informationen bei, von welchen eine schon bekannt war¹⁾, die venezianische; die für Parma und Florenz befinden sich im farnesischen und mediceischen Archiv. Die Depesche des Residenten von Parma, Flavio Atti beweist, dass man ihn wirklich im Verdacht hatte, neben seiner Kunst zugleich Spionengeschäfte zu betreiben²⁾.

Serenissima Madama Signora Patrona mia perpetua.

An diesem selben Tage habe ich an den Herzog meinen Herrn einen Begleitbrief geschrieben für Diego Velasquez *Vscero* und Kammermaler S. M., der nach Italien geht um (wie er sagt) sich in seiner Kunst als Maler zu vervollkommen. Er nimmt Briefe mit vom Nuntius für Rom und von allen andern Gesandten. — [*chiffriert:*] *Ich behaupte, er kommt als Kundschafter, ebenso wie Carlo Pu. . ghin (?), der ebenfalls Diener des Königs ist und nach Mailand geht; dessen Geschäft ist in der That Spioniren.* — Sie reisen mit dem Marchese Spinola nächsten Sonntag. Das Billet, welches der Herr Graf von Olivares an Don Gio: de Vilela schrieb, damit dieser ihm Briefe von allen Ministern der Mächte für den genannten Diego Velasquez besorge, habe ich gesehen. — [*chiffriert:*] *Immerhin mag sich hinter dieser List auch die Absicht verbergen, dem Maler eine kleine Ernte zuzuwenden, indem er von Jedem Geschenke bekommen soll. Wahr ist freilich* — er malt in den Gemächern S. M., und ich habe ihn da oftmals malen sehen, und seine Specialkunst ist die Bildnissmalerei. *Vscero di Camera* bedeutet etwas mehr als Portier und weniger als *agiulante di camera*, denn das ist er nicht und mit diesem Amt hat er nichts zu thun. Er geht vor dem Becher des Königs her, wenn dieser zu Mittag oder zu Abend speist. S. M. sieht ihm oft zu beim Malen. Diess ist die Information, welche ich geben kann, damit man wisse, wie er zu behandeln ist. Ich weiss nicht, ob der Maler Amidano ihn kennt; der könnte seine Bekanntschaft machen — [*chiffriert:*] *wobei man dem Amidano zu verstehen geben kann, dass er in seinen Reden klug sei* — womit ich in demüthiger Ehrerbietung verharre

Di V. A. S.

beständiger Diener

Madrid den 26. Juni 1629.

Flavio Atti.

¹⁾ Zarco del Valle, Documentos inéditos 1870. S. 400.

²⁾ Depesche Flavio Atti's vom 26. Juli 1626 im farnesischen Archiv zu Neapel.

„Velazquez, berichtet Pacheco, schiffte sich in Barcelona am St. Lorenztag (den 10. August) ein; am 23. landeten sie in Genua“. Die Landung fand aber schon am 20. statt. Spinola wohnte im Hause der Herzogin Spinola, seiner Schwester, und blieb nur wenige Tage dort.

In Venedig.

Velazquez ist wahrscheinlich mit Spinola bis Mailand gereist, wo dieser noch im August eintraf.

Nur ein Spanier von so harmloser Natur wie Velazquez, und für den der König oder der Minister sich persönlich interessirten, konnte damals hoffen, in der Lagunenstadt unangefochten zu verkehren, oder gar einen längeren Aufenthalt gestattet zu bekommen. Alvise Mocenigo, der Gesandte in Madrid, hatte deshalb an den Senat geschrieben; er bemerkt, dass seine Reise keinen Verdacht erwecken könne; er habe offenbar den Urlaub nur erbeten, um sich in seiner Kunst zu vervollkommen. Auf Olivares' Befehl habe der Staatssekretär, D. Juan de Vegliella ihn um Pass und Empfehlungsschreiben an Giorgio Contarini und Vincenzo Grimani ersucht.

Als er in Venedig ankam, (es war unter der Regierung des Dogen Gio. Cornaro), hörte und sah man nichts als Aushebungen und Truppschau. Die Regierung machte mit Erlaubniss des Sultans Werbungen und Proviantankäufe in Albanien. Die Gereiztheit gegen die Spanier war so hoch gestiegen, dass der Gesandte, in dessen Hause Velazquez wohnte und an dessen Tafel er speiste, ihm bei seinen Ausgängen Diener zum Schutz mitgab. Die Spanier waren dort nie beliebt, die Feindseligkeiten des Herzogs von Osuna und die geheimnissvolle Verschwörung noch in frischem Andenken; sie selbst machten kein Hehl daraus, dass ihnen die Republik von S. Marco ein Dorn im Auge war. Spanien besass drei der reichsten und schönsten Provinzen Italiens und hielt die Souveräne der andern Staaten durch Pensionen in mehr oder weniger dauernder Vasallenschaft. Venedig war der einzige völlig freie Staat, seine Verfassung schloss das Aufkommen einer ausländischen Partei aus. Die Vicekönige und Gesandten pflegten auf eigene Hand antivenezianische Politik zu machen und eine viel stärkere Sprache zu führen, als der Hof in Madrid billigte; die Hauptleute aber und das Palastgesinde überboten noch ihre Herren. Das Asylrecht gab ihnen Gelegenheit

den Staat zu verhöhnen; z. B. 1624, als Benavides von Venedig abwesend war, wurde das Gesandtschaftshotel zu einem Sammelplatz von Verbannten, Bravos und Verurtheilten, die von da ihre Streifzüge machten. So wurden unter Connivenz des Sekretärs Irls fünf Sträflinge, auf dem Wege zur Galere, von solchen Abenteurern mit Hülfe der Dienerschaft befreit, in den Palast gerettet, und dann in Civilkleidern vom Fenster dem Volk gezeigt, „als Beweis des Privilegs“. Die feindselige Stimmung stieg aufs höchste zur Zeit des mantuanischen Erbfolgekriegs. Venedig war damals die Haupttriebfeder der antispansischen Liga. Man trug sich in Wien mit Anschlägen auf die Terra Firma, und der spanische Gesandte hatte gesagt: *Aut Roma, aut Carthago delenda est*. Die Italiener schlossen, dass mit den Spaniern Freundschaft unmöglich sei, weil sie nur Sklaven oder offene Feinde haben wollten.

Ueber seine damalige Beschäftigung in Venedig haben wir bloss eine Notiz Palomino's. „Sehr gefielen ihm die Gemälde von Tizian, Tintoretto, Paolo und andern Künstlern jener Schule, daher er unablässig zeichnete, die ganze Zeit die er dort zubrachte; namentlich machte er Studien nach der berühmten Kreuzigung Tintoretto's [in der Scuola di S. Rocco] und kopierte die Communion der Apostel, welche er dem Könige verehrte. [S. 151 Anm.] Nur der Krieg verhinderte ihn, viel länger dort zu bleiben.“

Auch nach allen sonstigen Daten muss Tintoretto ihn besonders gefesselt haben. Darin stimmte er mit dem Geschmack der Zeit überein. Tintoretto, nun ein Menschenalter todt, hielt noch immer Maler und Publicum unter seinem Bann. „Alle die nach ihm blühten, ergaben sich seinem Stil“. Die Scuola di S. Rocco, deren Guardian Joseph Cagliari ein Neffe Paolo's war, blieb der Sammelplatz und die Akademie der Aufstrebenden, besonders der Fremden (Deutschen); sie galt für die Schule, wo man Composition, Grazie, stramme Zeichnung (*stringatura*), Ordnung und Entgegensetzung (*staccatura*) der Lichter und Schatten lernen müsse. Die Zahl der Zeichnungen und gemalten Kopien nach den Gemälden dieser Scuola war gross. Die Platten Agostino Caracci's nach der Kreuzigung liess Daniel Nis vergolden. Noch sah man in seiner Wohnung das Studirzimmer, jenes schwerzugängliche Heiligthum, wo er auf Ideen Jagd gemacht; die kleinen Modelle von Wachs und Thon kopirte, in Häuschen, Fenster setzte, aufhing, um sie für seine Entwürfe zu benutzen.

Tintoretto gehört zu denen, die zu allen Zeiten ebenso heftige Bewunderer wie Hasser gehabt haben, erstere unter den Künstlern, letztere besonders unter Laien. Die einen fühlen sich verletzt durch sein Verfahren mit den Gegenständen, seinen Leichtsinne; die andern sehen nur das malerische Genie, die unerschöpfliche Gestaltungskraft. Zu den erstern gehörte Pacheco¹⁾, zu den letztern sein Schwiegersohn, obwol dessen ruhiges Beobachtertemperament von dem feurigen Wesen des Komponisten und „Maschinisten“ so grundverschieden war. Zu der Art Malerei, die Velazquez gross gemacht hat, fehlte ihm zwar nicht das Talent (wie seine Bildnisse beweisen) aber das Phlegma und — die Zeit. Dem Schweif der Tintorettschwärmer, die damals in Venedig ihr Wesen trieben, war der Naturalismus ein Greuel; wer kein Stilmaler (*manieroso*) ist (sagt Marco Boschini, der die Gesinnung und das Rothwelsch dieser Leute auf die Nachwelt gebracht hat), der ist ein Schuhflicker.

Da giebt es Leute, Naturalisten nennen sie sich, wenn die eine Gestalt malen wollen, so streifen sie in den Gassen herum und quälen die Nachbarn: dein Gesicht ist just meine Idee, das wird einen herrlichen Effekt machen in der Figur, die ich unter den Händen habe. Sind sie an der Arbeit, so darf Niemand herein, wie bei den Buben wenn sie an ihrem Pensum sitzen, weil sie sich schämen, ihre Taschenspielerkünste (*stregarie*) zu verrathen. Da sieht es aus, wie bei den Schwarzkünstlern: Püppchen, Kleidungsstücke, Waffen, Modelle, Beine, Büsten, Ketten u. s. w. Das sind keine Maler, sondern Abschreiber, Pinselfuscher (*strupia peneli*) — die die Natur in den Sack stecken; Gesandte, die ihren Vortrag an den König vom Blatt ablesen. Nein, wer kein Stilmaler ist, der ist ein Schuhflicker! Wer so seine Sachen stückweis, strichweis, gliedweis macht, bekleistert das edle Handwerk. Wenn sie den Jupiter malen sollen, so konterfeien sie einen Schürgen, aus einem Küchenbürschchen (*cestariol*, Knabe der mit dem Körbchen auf den Markt geht) machen sie einen Ganymed, aus einem sonnverbrannten Bauern Apollo, und für Diana dient ihnen Dortchen Lakenreisser (*Dorotia de Caracupana*)²⁾.

In der Beschreibung des Escorial von Francisco de los Santos³⁾ steht ein Abschnitt über das aus dem Nachlass Carl I er-

¹⁾ El arte de la pintura II. 14 f. 130. 295 (falta de decoro).

²⁾ Marco Boschini, La Carta del nauegar pitoresco. Venetia 1660. Vento segundo.

³⁾ Descripcion del Escorial. Madrid 1681. S. 38 f.

worbene Gemälde der Fusswaschung, welches noch jetzt im Kapitelsaal hängt. Diese Beschreibung des Theologen sieht aus wie vorgesagt von einem Maler, und der Pater hat auch in der Vorrede bemerkt, dass er sich fachmännischer Hülfe bei seiner Arbeit bediente. Velazquez hatte eben dieses und andre Gemälde dort neu aufgestellt.

Tintoretto's Darstellung dieser rührenden, von einer Todesahnung eingegebenen Handlung Jesu wird heute wol Jedermann abstossend, fast frivol erscheinen. Es sieht aus als ob eine Gesellschaft am heissen Sommertag, nach einem Gelage, sich ins Bad stürzen wolle und nicht schnell genug der Schuhe, Strümpfe, Hosen entledigen könne. Der Künstler, hingerissen von dem Gedanken eines blendenden Dekorationsstücks, hat mit den Mitteln einer allesvermögenden Kunst auf die täuschendste und zugleich reizendste Art die Wandfläche geöffnet, das Auge durch eine schimmernde Perspective von Prachtbauten, auf Marmorflächen und Wasserspiegeln in die Ferne gelockt. Die in der offenen Halle zerstreuten Figuren scheinen hauptsächlich da, um zur Anschauung der Tiefenverhältnisse des prächtigen Architekturbilds eine Hülfe zu geben. Nichts gleicht dem Zauber dieses offenen, sonnenbeschienenen Saals mit den roth und blauen Schachbrettflächen, der Palastflucht mit den Arkaden dahinter, den Säulenreihen um den Canal, den im Grund ein Thorbau abschliesst.

Von diesem Bild, bei dem Pacheco die Haare zu Berge gestanden hätten, sagt jene Beschreibung, nachdem eben von der „Perle“ Raphaels die Rede gewesen: „Es folge an zweiter Stelle, *doch nicht als etwas geringeres*, die Leinwand von Christi Fusswaschung seiner Jünger in der Nacht des Abendmahls. Sich selbst übertraf hier der grosse Jacopo Tintoretto! Es enthält die herrlichsten Motive (*caprichos*), und ist in Erfindung und Ausführung staunenswerth. Schwer überzeugt sich der Beschauer, dass es bloss Malerei ist. So gross ist die Kraft der Farbe und die Anordnung der Perspective, dass er glaubt, man könne da eintreten und herumgehn auf dem mit verschiedenfarbigen Platten belegten Boden, durch deren Verjüngung die räumliche Tiefe so gross erscheint; und dass zwischen den Gestalten die Luft cirkulire. Alle sind von der lebendigsten Angemessenheit an die ihnen gegebene Handlung. Der Tisch, die Stühle, ein Hund der da hingestellt ist, sind Wahrheit, keine Malerei. Die Leichtigkeit und Eleganz (*gala*) mit der es gearbeitet ist, wird den gewandtesten Praktiker erschrecken, und um es mit einem Worte

zu sagen, jedes Gemälde, neben diese Leinwand gestellt, wird, indem die Befangenheit in der Malerei an ihm hervortritt, die Thatsache, dass hier die Wahrheit ist, ins Licht setzen.“

Dieses merkwürdige Künstlerurtheil, das allein die Darstellungskraft schätzt und die Interpretation des Gegenstandes, die dem Laien eins und alles ist, gar nicht bemerkt, kann zugleich als Bekenntniss des Malers über sein eigenes Ideal betrachtet werden, das er vielleicht durch Tintoretto bestätigt fand. Die Dehnung des Raums in die Tiefe, die Luft zwischen den Dingen, die Wahrheit der Gegenstände, die Leichtigkeit und Lockerheit der Pinselführung, die *caprichos* der Stellungen, die Durchsichtigkeit des Ausdrucks, die Scene nicht wie ein Werk der Berechnung, sondern wie das Ding selbst erscheinend, d. h. ohne Phrase und überlieferten Apparat — diese Merkmale sind ja wie gemünzt auf den spätern Stil unsres Malers.

Diese Virtuosität der Raumbeherrschung wird ihm auch an der grossen Kreuzigung imponirt haben. Hier ist er wie der Kapellmeister, der ein Riesenorchester überhört und beherrscht. Die Bändigung dieser Versammlung, deren verschiedenwerthige Gruppen in Blicken, Bewegungen, Linien, in concentrischen Kreisen geordnet, alle nach dem in einsamer Höhe ragenden Kreuz konvergiren, die Bewegung, durch Vorführung dreier Zeitmomente in den drei Kreuzen noch verstärkt — das alles erfüllt doch zugleich den Beschauer mit der Ahnung eines sich vollziehenden Vorgangs der Geistergeschichte, des Weltopfers, um das sich, bewusst und unbewusst, ein Universum typischer Menschen, Erregungen, Gedanken als Zeugen schaaert.

Das Studium der Compositionsweise des Venezianers könnte man in den wenigen grossen Historien des Spaniers wol vermuthen. Man findet seine Contraposte vorgebeugter und abgewandter Stellungen, mit den geneigten, verkürzten, beschatteten Gesichtern. Tintoretto legte augenscheinlich selbst am meisten Gewicht auf diese Disposition bewegter Gestalten nach Gesichtspunkten der Entgegensetzung und mit Betonung der Richtung in die Tiefe. Seine Werke wirken so stark von dieser Seite, dass man (zumal bei der Verschlechterung vieler) meist übersieht, was für ein bedeutender Colorist er war. Neben dem farbenreichen Paolo vertrat er dort die Tonmalerei, darin ein Verwandter Rembrandt's. So sind im Wunder des hl. Marcus alle Farben da, aber wie gebettet in Helldunkel, getaucht in jenen grünlich goldigen Ton, dessen ruhiger Harmonie manches Auge vor der

rauschenden Musik des Veronesers den Vorzug giebt. Der Spanier hat auch einige Tintoretto's Palette verwandte Noten: das Cyanblau, das gebrochene Karmin, die Orangetöne, obwol seine Haltung hell und kühl ist. Auch die sonnige Durchbrechung des Raumes findet sich ähnlich wie in dem schönsten Stück, das wir in Deutschland von ihm haben, dem Gastmahl der Martha in der Galerie zu Augsburg; und das seitlich einfallende Sonnenlicht auf blonden Köpfen, wie in der Hochzeit von Salute.

Wir vermuthen, dass er auch die *Bildnisse* nicht übersehen hat. Verwandt in der Auffassung, zeigten sie ihm das was ihm vorschwebte, erreicht mit ganz andern Mitteln. Wie kalt und hart müssen ihm seine bisherigen Figuren vorgekommen sein, als er jenen Nobili im Dogenpalast gegenüberstand. So plastisch denkmalartig sie sind, sie zeigen den Maler doch auch im Schaffen. In Tizian's Bildnissen ist jede Spur des Werdens verschwunden, bei seinem Schüler sieht man, wie der Pinsel mit dem erregenden Spiel der Züge, den bleibenden mehr als den vorübergehenden, ringt. Nach Feststellung der Flächen trägt er die Theile ein mit vielen, sehr verschiedenfarbigen, unverschmolzenen Strichen, Punkten; Falten und Furchen, Venen und Haare, Farbenwechsel der Gesichtshaut einschreibend, endlich das Ganze mit einem Lasurbad erwärmend und verschmelzend.

Tizian ferner gab seinen Personen gewisse persönlich bezeichnende Geberden und Blicke, und die Beeinflussung durch die Umgebung, — das Würdegefühl des Amts, Erregung durch die Gesellschaft, die Unterhaltung im Studio, die Pose vor dem Kolleg, das Gebieterische der Macht. Ueber allem liegt die Eleganz der grossen Gesellschaft. Tintoretto begnügt sich meist mit den einfachen allgemeinen und herkömmlichen Attitüden des grossen Bildnisses; da ist nichts weiter als der trockene Ernst der Geschäftsmiene, das zugeschlossene Aeussere bei der Ceremonie, die Selbstvergessenheit im Nachsinnen. Aber welche hohe Einfachheit und Wahrheit, ohne Spur von Eitelkeit, z. B. in jenen im vollem Licht gemalten Bildnissen der Galerie Colonna! Auch wo sie einnehmend, überredend, herrisch erscheinen, ist es mehr Charakter und Gewöhnung, als Augenblick und Absicht. Welche wundervolle Greisenköpfe — die Anzeichen des Verfalls bei ungebrochenem Willen, die Ermattung der Jahre und die Gewohnheit der Anspannung, der starre Stolz und die verbindliche Form: welche Lebensgeschichte ist darin geschrieben; solchen Menschen kann nur der Tod das Steuer der Geschäfte aus der Hand reissen! —

Einiges über Velazquez' Weg von Venedig nach Rom bringt Pacheco (I, 157), leider nur Aeusserlichkeiten, über seinen Verkehr mit Kardinälen u. dergl. „Er nahm die Route über Ferrara wo er Briefe an den päpstlichen Legaten und Governatore, Cardinal Sacchetti, früher Nuntius in Spanien, überreichte und ihm die Hand küsste. Briefe an einen andern Cardinal gab er nicht ab. Jener nahm ihn wol auf und bot ihm Palast und Tafel an; er entschuldigte sich bescheiden (?), dass er zu der gewöhnlichen Zeit nicht zu speisen pflege, gleichwol aber wenn Seine Illustrissima [die Cardinäle] haben erst in diesem Jahre den Titel Eminenz erhalten, es nicht wohl vermerken sollte (*era sentido*), so werde er gehorchen und von seiner Gewohnheit abgehn. Darauf hin sandte dieser einen spanischen Cavalier seines Haushaltes, für ihn und seinen Diener eine Wohnung zurecht zu machen und ihm dieselben Gerichte aufzutragen, die für seine eigene Tafel gekocht wurden, und die Sehenswürdigkeiten zu zeigen. Er blieb alda zwei Tage, und am letzten Abende, als er sich von dem Cardinal verabschieden wollte, behielt dieser ihn über drei Stunden bei sich sitzen und unterhielt sich mit ihm über verschiedene Dinge. Auch hiess er seinen Begleiter Pferde für morgen bestellen und der musste ihn sechzehn Meilen bis Cento begleiten. Hier hielt er sich nur kurz auf, speiste gut und verabschiedete sich dann von seinem Führer. Er nahm den Weg nach Rom über Bologna und U. L. F. von Loretto. In Bologna hielt er sich nicht auf, gab auch keine Briefe ab an die Cardinäle Ludovisi und Spada, die dort waren.“

Er muss also sehr ungeduldig gewesen sein, nach Rom zu kommen, denn er reiste auch an Florenz vorbei, wo er anfangs beabsichtigt hatte sich aufzuhalten, wie er denn auch durch den toskanischen Gesandten bei Hofe empfohlen war, und erwartet werden konnte, vom Grossherzog Ferdinand II wol aufgenommen zu werden. Vielleicht scheute er die Winterreise über den Apennin, vielleicht war ein frommes Gelübde im Spiel. Der Gesandte Averardo de' Medici schickte dem Empfehlungsbrief einen Commentar an den Erzbischof von Pisa voran (22. Septbr. 1629), in dem es folgendermassen heisst:

„Vor mehreren Tagen habe ich Empfehlungsbriefe einem Maler gegeben, der ein Günstling des Königs und des Grafen von Olivares ist, Namens Diego Velasches, der mit dem Marchese Spinola nach Italien gereist ist, zuerst die Lombardei und Venedig sehen will, und sodann nach Florenz und Rom kommt. Wenn er erscheint, so möchte ich,

dass ihm weder zuviel noch auch zu wenig Ehre widerführe. Irgend ein Maler müsste ihn als bei sich logiren. Ihre Hoheiten und die Prinzen mögen sich ihm gnädig erweisen, und mag es auch überflüssig sein, den Herrn Grafen an irgend etwas zu erinnern, so wünschte ich doch, dass alle fürstlichen Personen ihn mit einem ganz runden Ihr anredeten (*di un Voi muy redondo*)¹⁾, weil er, wie gesagt, ein Günstling des Königs und des Grafen ist, und ausserdem dass er *Uscier di camera* ist, viel intimen Verkehr am Hofe hat, und ich wollte nicht, dass er sich bei den Höflingen hier und bei Ihren Majj. selbst rühme, von unserm Fürsten *Vostra signoria* erhalten zu haben oder eine grössere Höflichkeit als sich für einen Maler gehört: ich würde den Rath geben, dass der Grossherzog sich sein Porträt von ihm machen liesse und ihm dann eine Halskette mit seinem Medaillon schenkte, indem er ihm gegenüber träte mit der Würde eines Königs (*gravità di Re*), und ihn gut behandelte in der Art seines Standes (*nel genere della sua professione*): weil man bei den niederen (*bassi*) Spaniern ebensoviel verliert, wenn man sie zu wenig als wenn man sie zu hoch ehrt“.

Rom im Jahre 1630.

Velazquez kam nach Rom im sechsten Jahre der Regierung Urban VIII. „Viel Gunstbezeugungen erfuhr er da von dem Cardinal [Francesco] Barberini, des Pabsts Neffen, auf dessen Befehl er im vaticanischen Palast Wohnung erhielt. Man gab ihm die Schlüssel einiger Zimmer, der Hauptsaal war in Fresko ausgemalt, und zwar der Raum über den Tapeten, mit biblischen Geschichten von Federigo Zuccari, u. a. Mose vor Pharaon, welche Cornelius [Cort] gestochen hat. Aber er gab diese Wohnung auf, weil sie sehr aus dem Weg lag und um nicht so allein zu sein. Ihm war es genug, dass ihn die Wache ohne Schwierigkeit einliess, wenn er zeichnen wollte, z. B. das Jüngste Gericht Michelangelo's oder die Sachen Rafael's. Dort erschien er viele Tage lang, und machte grosse Fortschritte!“

Nach dem was er etwa von jenem Cardinal Sacchetti, na-

¹⁾ Nel dar della *signoria* o della *mercede*, di *voi, tu*, o di *el* ad una persona vi pensano molto, e vi mettono grandissima considerazione, stimando sempre che tutto quell' onore che fanno ad altri, sia un levarlo à sè stessi. *Morosini*, Relazione di Spagna 1581. Tirso sagt:

que el *vos* en caballeros

es bueno para escuderos. La huerta de Juan Fernandez I, 1.

mentlich aber in Künstlerkreisen vernommen hatte, war Rom damals für Leute wie ihn das gelobte Land. Die Regierung des geistreichen Florentiners Maffeo Barberini (hiess es) und seines hochgebildeten, jedem edlen Interesse wohlgeneigten Neffen war die goldene Zeit aller Bestrebungen des Friedens. Aber das Schauspiel welches ihm die heilige Stadt bot, musste die Besorgniss erwecken, dass das Kriegstheater, das er im oberen Italien rasch durchflogen und dessen Nähe ihn aus Venedig weggetrieben, demnächst nach Rom verlegt werden würde. Seit drei Jahren wurde an der Befestigung der Stadt gearbeitet: die Engelsburg, die Alexander VI zuerst zur Feste der Vaticanischen Stadt umgeschaffen hatte, wurde dem Fortschritt der Zeit gemäss verstärkt, mit Basteien umgeben, armirt und verproviantirt: der Corridor Borgia's, der von der päpstlichen Wohnung dahin führte, von den angeklebten Häusern befreit. Man musste an die Gefangenschaft Clemens VII vor hundert Jahren denken. Die sechs vaticanischen Thore wurden bis auf zwei geschlossen; Borgo und Lungara befestigt. Unter der Bibliothek war ein Arsenal angelegt, von dem Evelyn meint, kein Fürst Europa's könne einer besser ausgestatteten Bibliothek des Mars (für 40000 Mann!) sich rühmen.

Viele spotteten über diesen kriegerischen Eifer S. Heiligkeit gegen unerfindliche Feinde und Angriffe. Andere führten als böses Vorzeichen an, dass die Tor de' Conti auf dem Quirinal, ein Bau Innocenz III, im September 1630 zum Theil eingestürzt war, und erinnerten an das Wort Wallenstein's, dass Rom seit hundert Jahren nicht geplündert sei. Die Beraubung des Pantheons war gerade im Werk; aber wahrscheinlich hat es Velazquez noch in seinem Bronzeschmuck gesehen, und ohne die „Eselsohren des Bernini“, von dem es die neueste Zeit befreit hat.

Die Stadt war voll von Kriegsvolk und Waffenlärm. Die römischen Grossen, die Cardinäle, die Botschafter sassen in ihren Palästen umgeben von hunderten gewalthätiger Trabanten, die sie auf ihren Tages- und Nachtausgängen begleiteten, zuweilen nach Art der Barone des Mittelalters auf den Strassen rauften und Leute auf dem Platz liessen.

Noch befremdlicher kam es ihm als gutem Katholiken vor zu vernehmen, gegen wen diese Feuerschlünde gerichtet sein sollten, und welcher Ausdrücke man sich unter seinen Landsleuten gegen Seine Heiligkeit bediente. In dem Augenblick, wo

der Niedergang des Protestantismus besiegelt schien (am 6. März 1629 erschien das Restitutionsedikt), sah man das Haupt der Kirche im Lager der Feinde ihrer eifrigsten Vorkämpfer. Urban VIII hatte Ludwig XIII aufgefordert für die Freiheit Italiens einzutreten und ihm sein Heer zur Verfügung gestellt. Die Barberini waren gut italienisch gesinnt. „Wie schön wäre es gewesen, so äusserte der Cardinal Francesco dem Venezianer Pesaro gegenüber am 1. Mai 1630 in der Villeggiatur am Albaner See, wenn Florenz, Genua, Venedig und der Pabst sich zu einem Staatenbund wie die Schweiz vereinigt hätten; dann hätte Italien nach aussen Sicherheit, im Innern Gleichgewicht bekommen; die Freistaaten hätten in des Pabstes Rechte nicht übergreifen, und für ihn wäre es eine geordnete Schranke gewesen (*costituzione di continenza*).“

Urban VIII florentinischer Witz traf in vertraulichem Gespräch besonders spanische Figuren. Als im Juni die neuen Cardinäle Sandoval, Spinola, Albornoz und Pamfli in Rom ankamen, sagte er: „Seine Katholische Majestät hat, um Uns Furcht einzujagen, einen Stummen und einen Zwerg Uns hergesandt“; denn Spinola stotterte, Sandoval war klein von Statur, wie Monterey¹⁾, und Pamfli war unbestritten der hässlichste im h. Colleg. Spanische Cardinäle fanden den Pabst nie in der Gebelaune.

Der spanische Gesandte, D. Emanuel de Fonseca, Graf Monterey, erschien selten am Hof Seiner Heiligkeit²⁾. Der Pabst liebte sich reden zu hören und liess Niemand zum Wort kommen; der Venezianische Gesandte sagte einmal auf dem Wege zum Quirinal: er gehe S. Heiligkeit eine Audienz zu geben.

Unser Maler konnte sich indess über seine Aufnahme nicht beklagen. Diess verdankte er dem Cardinal Francesco, dem Gönner aller Talente, der ausserdem persönliche Ursache hatte, sich den vom Madrider Hof empfohlenen gefällig zu zeigen. Er war im Sommer 1626 als Cardinallegat und Nuntius dort mit aussergewöhnlichen Ehren empfangen und bewirthet worden; er hatte die Infantin Maria Therese, die zukünftige Gemahlin Ludwig XIV getauft.

Liest man die Briefe aus Rom während des Jahres, wo Ve-

1) Depesche Zuane Pesaro's vom 6. Juli.

2) Als der Condestabile Filippo Colonna die Gräfin, eine Schwester des Olivares, in der Kirche der Minerva nicht gegrüsst hatte, und deren Vetter gesagt, er würde, wenn er dabei gewesen, den Colonna gefordert haben, sagte dieser: für seinesgleichen habe er den Stock. Depesche Pesaro's vom 11. August.

lazquez dort lebte, so überzeugt man sich doch, dass die Politik nicht alles verschlungen oder, wie sie pflegt, verdorben hatte. In dem Augenblick vor dem neuen Ausbruch des unerschöpflichen Kriegkraters im Norden, als Richelieu mit dem Schwedenkönig verhandelte, konnte man in Rom leben wie in einem Arkadien — für Poeten, Schauspieler und Komponisten, Antiquare und Literaten, Bildhauer, Architekten und Maler. Die berühmten Bienen, früher Bremsen, des Barberini'schen Wappens wurden auf die „attische Biene“ gedeutet. Urban VIII verbot auch das jedenfalls unattische Tabakschnupfen in der Kirche. Es war eigentlich eine kleine unverdiente Tücke des Schicksals, dass die Verurtheilung Galilei's und die Geschichte mit dem Pantheon in diese Regierung fiel. Rom hiess „der Probirstein der Geister“. Sah man genauer zu, so war der allgemeine Ton sehr unpolitisch. Weder S. Heiligkeit, noch sein geschäftsführender Neffe, weder der französische, noch der spanische Gesandte waren von Herzen bei den Geschäften. Eingefleischte Diplomaten wie der Venezianer Pesaro nannten das *la stupidezza di questa corte*¹⁾. Derselbe aber meint doch auch, bei dem Genuss, Urban VIII sprechen zu hören, könne man sich des Wunsches nicht erwehren, man möchte der Pflicht ihn auf die Politik zu bringen, enthoben sein. Wenn er im Sommer nach Castel Gandolfo ging, hielt er vorher ein Consistorium, um den Cardinälen den Mund zu stopfen und sie zu verhindern, ihm dorthin zu folgen. Hier fand man ihn beschäftigt mit der Ausgabe seiner lateinischen Gedichte und den Plänen des neuen Palastes; er wollte diess Besitzthum der apostolischen Kammer zur Freude seiner Nachfolger verschönern. Den Cardinalnepoten interessirte seine Bibliothek, Gallerie und die neuentdeckten Statuen mehr als Montferrat und Casale, und Monterey ereiferte sich öfter für seine Comödianten, Concerte und Gemälde als für jene Streitobjekte, über die damals Berge von Depeschen geschrieben wurden. Das Hauptinteresse des tiefverschuldeten Mannes war, in Italien zu bleiben, und von Rom, dessen Luft ihm nicht bekam, nach Sicilien zu kommen.

Wenn des Pabstes Selbstliebe und Familiensinn nicht zu nahe getreten wurde, so kam auch in der Politik der optimistische Grundzug seiner kerngesunden Natur zum Vorschein. Im Januar hatte er von D. Francesco Colonna den alten Familiensitz Pa-lestrina seinem Hause erworben; als er dort einzog, im Oktober,

¹⁾ Ihre „natura aliena dal negotio“. 14. Sept. 5. Oktober.

erschien ein Regenbogen über der Stadt, sofort improvisirte er, anspielend auf den Italien günstigen Frieden von Regensburg, den Trino:

*Nunciat en pacem rutilans in nubibus Iris,
Dum Praenestini circumdat culmina montis,
Italiae populi gaudentes omine plaudant!*

Und als der Kaiser sich bequemte den Herzog von Nevers endlich doch mit Mantua zu belehnen, erschien an der Façade des Palastes Causeo am Platz Monte d'oro eine Reihe von Grafitgemälden, in der Mitte Urban VIII, wie er mit der Linken Ludwig XIII und Ferdinand II Hände verbunden hält und die Rechte segnend erhebt.

Kunst und Künstler.

Kein Theil der neueren Kunst ist besser oder wenigstens graphisch und plastisch anschaulicher bekannt, als die römische in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Die Zeit der Borghese, Ludovisi, Barberini lebt noch heute (leider muss man jetzt verbessern: *lebte* bis ganz vor kurzem) in den Gärten, Galerien, Palästen, denen sie mit Erfolg ihres Namens Andenken anvertraut hatten. Diess war die Zeit, wo das moderne Rom seine Gestalt bekam, welche es bis auf die zerstörenden Sandwehen der neuesten Zeit bewahrt hatte. Und was wir in den Geschichten von Worten der Menschen jener hochgebildeten Zeit lesen, das glauben wir oftmals aus ihrem eigenen Munde zu vernehmen, so vertraut sind uns ihre Züge durch geistvolle Bildnisse und Büsten. Deshalb, um das künstlerische Rom dieser Zeit dem Leser vorzuführen, braucht man eigentlich bloss Namen zu nennen.

Das was als Malerei der Gegenwart damals in Rom gefeiert wurde, konnte Velazquez kaum interessiren. Der Glanz der Akademie, die in Rom ihre Hauptwerke — die grossen Fresken — gestiftet hatte, von jeher nur ein silberner, war damals schon im Erlöschen. Die Caracci waren todt, Domenichino, wie sich bald darauf zeigte, als er die Arbeit am Tesoro in Neapel übernahm, erschöpft; Guido hatte längst Rom verlassen. Aber während man glaubte, „dass die Caracci in der Kunst andern keine Stelle mehr zu besetzen übrig gelassen hätten“ (Albano): so regte sich in der That schon ein anderer Geist. Die vor einem Lustrum vollendeten Fresken Guercino's in der Villa Ludovisi gefielen

durch Kraft des Helldunkels und malerische Erfindung vor allem was bis dahin in der Schule geschaffen worden war. Bei Albano selbst hatte der idyllisch-arkadische Geschmack den heroischen verdrängt. Wie ihn, so zog auch Poussin sein Genie zu kleinen Figuren mit landschaftlicher Behandlung. In diesem Jahre war es, wo er sich, bereits sechs Jahre *civis romanus*, mit Anne Marie Dughet verheirathete. Claude, gleichaltrig mit Velazquez, war vor zwei Jahren, am S. Lukastage, in Rom wieder eingetroffen. Wir stehen in der Morgenröthe des goldenen Zeitalters der Landschaftsmalerei. — —

„Nachdem ich mich von den Strapazen des langen Ritts ausgeruht hatte, und in unserer Kirche S. Maria del Monserrat die h. Messe gehört, auch die Grabsteine einiger Maler unserer Nation all dort betrachtet hatte, begab ich mich nach Trinità de' Monti in den Palast des Monsignor Monaldeschi, den seit kurzem Don Emanuel, unser Gesandter, bezogen hat, um ihm das Schreiben seines Schwagers des Conde Duque zu übergeben. In seiner Antecamera, wo ich etwas lange warten musste, traf ich einen feinen Mann, dem ich sein Handwerk nicht anmerkte; es war nämlich ein Schauspieler, aber zugleich Comödiendichter, Namens Sancho de Paz, der schon zehn Jahre in Italien lebt. Er gab mir zu verstehn, dass S. Excellenz an Hypochondrie leide und sehr fürchte, dass die Staatsgeschäfte nachtheilig auf seine Gesundheit wirkten; aber für Leute wie uns (!), für *virtuosi* habe er immer Zeit. Jetzt wolle er sich eine Empfehlung an den Grossherzog von Florenz holen. Er pries die Serenaten, die er häufig zum Besten gebe, obwol die Nachtmusiken hier eigentlich von der Polizei verboten seien. Endlich wurde ich hereingerufen. S. Excellenz lag im Bett, hatte aber hundert Fragen an mich, besonders in Betreff der Heirath und der Reise der Königin von Ungarn. Als ich mich verabschiedete, sprach er sein Bedauern aus, dass er mich jetzt nicht bei Hofe einführen könne; aber er komme selten in den Vatican, die Manieren Seiner Heiligkeit gefielen ihm nicht. Nach der Plünderung von Mantua durch die Kaiserlichen würden wir überall mit giftigen Blicken angesehen. Ich würde aber als Maler und Empfehler seines Schwagers bei dem Cardinalneffen Francesco, der für mich die Hauptperson sei, nichts merken von der schweren Wolke allgemeiner Ungnade, die sich über unsere Nation niedergelassen habe. Nachdem ich auch Ihrer Excellenz Doña Leonor de Guzman die Hand geküsst hatte, die mich zu einer Comödie im Palast einlud, eilte ich nach Piazza Barberini. Seine Illustrissima Cardinal Francesco bereitete mir eine Aufnahme, wahrlich mehr wie einem Freunde denn einem Fremden; er

zeigte mir selbst mehrere seiner besten Sachen, über die er wie ein Kenner sprach; jedoch unterbrach er diese Discurse öfters, um bei der Erinnerung an seinen Besuch als Legato a latere in Madrid vor vier Jahren (1626) zu verweilen; wie ihm unser 21jähriger Monarch mit seinen Granden an die Porta de Alcalá Abends entgegen geritten sei; und was für ein schönes Zimmer mit Seiden- und Goldtapeten man ihm in der Casa del Tesoro eingerichtet, neben dem Alcazar Seiner Katholischen Majestät. Er führte mich in eine Kapelle, wo das ihm von der erlauchten kleinen Infantin [Maria Theresia] verehrte Altarfrontal war, und der Messornat von Goldstoff mit Besatz von Ambraleder. Auch zeigte er mir ein Gemach, wo die kostbare Chinaeinrichtung angebracht war, die ihm damals S. Majestät geschenkt hatte; ja er erinnerte sich noch, dass ich es gewesen, der höchstderselben kleines Bildniss in Diamanteneinfassung gemalt, das er ebenfalls damals mitgebracht hatte¹⁾. Ich erlaubte mir zu versichern (was die Wahrheit ist), dass er sich die Liebe und Begeisterung aller Herren unseres Hofes erobert habe; und nicht minder das Andenken der Damen, durch *mille cose curiose di devotione*. Er erkundigte sich alsdann nach meinen Wünschen, und da ich ihm sagte, dass ich nur Studien halber gekommen sei, glaubte er, dass mir dann eine Wohnung im Vatican am liebsten sein werde, hier sei die wahre Akademie für die Maler aller Welt. Er versprach mir einen seiner Gentilhuomini oder Monsignori am nächsten Tage zu schicken, der mich dorthin geleiten solle. Er hoffe auch, mir die Ehre einer Sitzung seines Oheim zu verschaffen, die dieser grosse Mäcen *di tutte le virtù* fremden Künstlern gern gewähre. Vor zwei Jahren habe der Hofmaler des Gran Duca [Sustermans] diese Gnade gehabt. Ich dachte an den leider zu früh hingerafftten Sohn Madrids [Diego Cincinati S. 88].

„Meine Ungeduld, den grössten Tempel der Christenheit zu sehen, führte mich noch denselben Nachmittag nach Sankt Peter, das vor siebzehn Jahren vollendet worden ist. Das Innere ist von magischer Helle, aber noch lange nicht ausgestattet mit Marmor, Gemälden und Bildwerken, wie längst der Tempel von S. Lorenzo [Escorial], der ihm nachgebildet ist. Das bemerkenswertheste Denkmal ist das bronzene Grab Paul III von Guglielmo della Porta. Es steht unter der Kuppel in der Nähe des südwestlichen Pfeilers, von allen Seiten frei mit vier Marmorfiguren von göttlicher Schönheit, wahrlich Michelangelo's würdig. Von

¹⁾ Molti donativi riporta il Legato, il ritratto del Re con un adorno di Diamanti di valore di $\frac{m}{x}$ Scudi, alcuni lavori della China per formar, et ripartir stanze, cose curiosissime, et di gran stima. Die Diamantengarnitur jenes Bildnisses wurde auf 10000 Scudi geschätzt.

demselben Porta ist der Baldachin über der Confession. Wir gingen auch in die Mosaikfabrik, wo wir Marcello Provenzale aus Cento damit beschäftigt fanden, das Schiff des Petrus von Meister Giotto wiederherzustellen. Diess war, als man es in dem Hof der alten Basilica abgenommen hatte, zerbrochen worden; bisher befand es sich an der Mauer des Palastes, dem Wetter ausgesetzt. Jetzt, nachdem die Figur des Petrus, des Fischers und des Winds ergänzt worden sind, soll es in die neue Vorhalle über den Eingang kommen.

„Man sprach viel von den grossen Plänen des Lorenzo Bernini, der ganz in meinem Alter ist. Da er im Anfang dieses Jahres zum Architekten der vaticanischen Basilica und des apostolischen Palastes ernannt worden ist und Seine Heiligkeit ihn sehr liebt, so werden diese Pläne nicht auf dem Papier bleiben. Nach seiner Erhebung soll er zu ihm gesagt haben: „Es ist ein grosses Glück für den Cavalier, den Cardinal Maffeo Barberini als Pabst zu sehen, aber weit grösser ist das unsrige, dass der Cavalier Bernini in unserm Pontifikate lebt.“

„Am folgenden Tag in der Fröh hörte ich die h. Messe in unserer Nationalkirche S. Jago an der Piazza Navona. Ich traf dort einen Jesuitenpater aus Salamanca, mit dem ich die Kapelle S. Diego besah, wo Francesco Albani seine ersten Malereien hier ausgeführt hat, nach den Cartons des Hannibal, dessen Kräfte damals für die Freskomalerei nicht mehr ausreichten¹⁾. Da die Kirche S. Maria della Pace in der Nähe liegt, so schlug mir der Pater vor dorthin zu gehen, wo derselbe Maler, der eben wieder nach Rom zurückgekehrt sei, an der Decke über dem Hochaltar arbeite. Wir sahen in der Sakristei Cartons zu einem Fries von lieblichen Engelkindern. Als wir von da in die Kirche der Anima gingen, trafen wir einen Deutschen Namens Sigismundo Laire aus Bayern, der seit lange von unsern Vätern von der Gesellschaft beschäftigt wird. Er zeigte uns in seiner Wohnung eine Menge feiner Bildchen auf Lapis, Smaragd, Carneol, besonders aber Kupfer, nach den Originalen, die diese Stadt von S. Lucas besitzt, und die unsere Glaubensboten mit nach Indien nehmen. Wir unterhielten uns hier lange von der Künstlerrepublik Roms. Der Pater erzählte mir von den Annehmlichkeiten des Lebens der Maler in Rom, mit dem in dieser Beziehung keine Stadt der Welt verglichen werden könne. Es sei in der That, wie die Römer sagten, die Stadt des Talents und der Ehre (*la città di Virtù e d' Honore*).

¹⁾ Sie sind neuerdings abgenommen und theils in die Kirche del Monserrato, zum grössern Theil aber in die städtische Galerie von Barcelona gebracht worden.

Wie viele hätten ihre langen unsteten Wanderjahre hier für immer abgeschlossen. Hier entdeckten sie neue Pfade ihrer Kunst, sie genössen Freiheit nach ihres Herzens Lust, fänden Arbeit und Gönner die Fülle. Ausländer würden den Einheimischen nicht nachgesetzt, Neuerer fänden keine Schwierigkeit, neben den angesehenen alten Herren aufzukommen. Er bestätigte mir, was ich so oft von unserm Marques de la Torre [Crescenzi] in Madrid gehört, dessen Familie vielen Künstlern die Mittel zu ihrer Ausbildung und Beschäftigung gewährt; man rühmte mir auch den Marchese Vicencio Giustiniani. Die Maler würden hier mit Ritterkreuzen geschmückt, zuweilen einer mit mehreren nacheinander (wie der Cavalier d'Arpino), Cardinäle hoben ihre Kinder aus der Taufe (z. B. Domenichino's), sie bauten sich Paläste. Er rieth mir indess, nicht ihre Gesellschaft aufzusuchen. Sie würden zu sehr verwöhnt. Sie schienen zu erwarten, dass Päbste und Cardinäle bei ihnen antichambriten, was auch manchmal der Fall sei; den meisten sei am wohlsten in den Hosterien und manche (wie Celio) seien ungeniessbare Sonderlinge. Andere spritzten wie Kröten bei jeder Berührung ihre satirische Galle aus gegen alle lebenden Collegen und oft auch gegen grosse Künstler der Vorzeit; etliche seien durch Grössenwahn oder weibische Empfindlichkeit unausstehlich. Als Paul V dem Guido erlaubt hatte den Hut aufzubehalten, prahlte er hernach, er würde es auch ohne die Erlaubniss in der Folge gethan haben. Die Geschichte vermehrte noch meine Abneigung gegen diesen Spieler, der sich meiner Ansicht nach von allen seiner Schule am meisten von der gesunden Wahrheit entfernt hat, in der Farbe gewiss, aber auch im übrigen.

„Ich fragte nun nach dem Padovaner [Ottavio Lioni], dessen feine und charaktervolle Bildnisse in punktirter Manier mit der Nadel ich bei Dir gesehen hatte; hörte aber dass er im vorigen Jahre, 52 Jahre alt, gestorben sei. Dagegen war Antonio Tempesta noch am Leben, er ist 74 Jahre alt. Keinen grösseren giebt es jetzt dort in Jagden, Triumphzügen und Reiter-Schlachten. Da es Zeit war aufzubrechen, so wandten wir uns nach dem Monte Cavallo, wo wir den grossen Cavalcadenfries von seiner Hand in der Loggia des päpstlichen Palasts sahen. Die Rede kam dann auf Michelangelo von Caravaggio, aber der ehrwürdige Herr sprach von diesem *uomo fantastico e bestiale* (so nannte er ihn), wie Vicencio [Carducho] in Madrid, doch schien die Abneigung noch mehr dem Schweif zu gelten, der hier in Rom von ihm zurückgeblieben ist. Seine besten Sachen würde ich bei dem Marchese Vicencio in der Via S. Luis sehen, der jungen Leuten gerne Gelegenheit gebe, diese Vorbilder der natürlichen Malerei zu studiren; er nannte einen Mailänder Francesco Parone, den wir dort finden würden. Einer von diesen, ein hier geborener

Venezianer Tommaso Luini, kopire den Meister auch sonst so genau, dass man ihn „*il Caravaggino*“ nenne. Meistens wären es Lombarden, wie Gio. Serodine; aber einer seiner wildesten *lurcimanni* sei ein Römer, Prospero Orsi. Keiner aber reiche an Monsù Valentin [† 1632], den sogar der Cardinal Francesco (bei den Barberini scheinete jetzt schon die blosse frauzösische Nationalität eine Empfehlung) ins Herz geschlossen und ihm ein Gemälde für Sankt Peter verschafft habe. Das Verdienst gebühre ihm unstreitig, dass er für die Nachwelt die Gesellschaft aufbewahrt habe, in der sie sich alle am wohlsten fühlten, auch der welcher die Kuppel von Sankt Peter und die welche sonst nur *visioni di angeli* malten. — Ueberhaupt, fuhr er fort, drängen sich seit einiger Zeit die *forastieri* in auffallender Weise in den Vordergrund. In Neapel sehe man die Einheimischen, sonst so eifersüchtig, im Gefolge eines kleinen Valencianers, wol nicht bloss weil er im Palazzo Reale residirt, sondern weil er in Kraft und Schönheit des Pinsels alle hinter sich lässt. Da sei am Hofe des Granduca Ferdinand II Justus Sustermans, als Bildnissmaler ohne Nebenbuhler. Auch der andere jetzt am Hof des Katholischen Königs geschätzte *flamenco* [Rubens] habe ja hier seinen Ausgang genommen; noch keiner von da oben habe sich der guten italienischen Manier mit soviel Glück angenähert.

„Nachdem wir in einer Hosteria an Piazza Navona gespeist hatten, die Gemälde und Münzen in den Buden betrachtet und über die Reden der Quacksalber gelacht, verabschiedete ich mich von meinen Begleitern und kehrte in den Albergo zurück, um zu ruhen. Darauf begab ich mich nach der Piazza S. Trinidad, wo mich der Gentilhombre des Cardinals an dem Brunnen mit seinem Wagen treffen wollte. Dieser vor kurzem enthüllte Brunnen hat die seltsame Form einer Barke und ist die letzte Arbeit Pedro Bernini's, der vor wenigen Monaten starb, des Vaters jenes Lorenzo. Im Vatican angelangt, stiegen wir in den Hof S. Damaso's hinauf, und nachdem wir die Grottesken Raphaels betrachtet hatten, ging Don Roque zu der Wache, die er anwies, mir jederzeit den Eintritt zu gestatten, wenn ich nach dem Jüngsten Gericht Michelangelo's, oder nach den Sachen Raphaels zeichnen wolle. Vor diesen trafen wir viele junge Maler, die das grosse Gemälde studirten, wo die Theologie mit der Philosophie in Einklang gesetzt wird und in der Mitte das höchste Gut auf dem Altar steht, ebenso wie das gegenüber, wo der Urbinat den h. Paulus vorgestellt hat, wie er zu Athen den Philosophen predigt. Wir gingen dann noch weiter hinauf, und kamen in einen ungeheuer langen Gang, der Corridor der Cleopatra genannt. Er wurde vor mehr als zweihundert Jahren von Julius II gebaut, um die Wohnung Alexander VI mit dem Ritiro im Garten oben auf dem Hügel zu verbinden. Dieser Gang

ist 300 Palmen lang und ganz kürzlich von Seiner Heiligkeit wiederhergestellt worden. Da die Nachmittagskühle bereits eingetreten war, so schlug D. Roque vor, auf das Dach des gewölbten Corridors zu steigen und auf diesem nach dem Ritiro hinaufzugehn, wo wir die wundervollste Aussicht (wahrlich ein Belvedere) auf die heilige Stadt und die Campagna geniessen würden. Nachdem wir etwa die Hälfte des Wegs gemacht hatten, öffnete sich auch zur Linken unten der Blick in den geheimen päpstlichen Garten der Pinie. Am Ende angelangt, stiegen wir wieder herab und kamen heraus bei der Statue der sterbenden Cleopatra, die am Ende des Corridors über einem Brunnen aufgestellt ist. Von da traten wir in einen von hohen Mauern umschlossenen viereckigen Garten, mit reizenden Blumenbeeten, zwischen denen die Flussgötter Nil und Tiber, sowie eine kauernde Venus aufgestellt waren. Auch in acht Nischen der Mauern sind griechische Marmore, darunter der Laokoon. Dann besahen wir das Zimmer, in dem ich durch die Gnade des Cardinals beherbergt werden sollte. Die Umgebung kann sich mein Herz nicht herrlicher wünschen, aber der Ort ist doch gar zu abgelegen und einsam. Das Zimmer ist ein Theil des alten Palazzetto di Tor de' venti, den Raphaels Freund Bramante Lazzeri gebaut hat. Wir verweilten und ruhten lange in einem grossen aber etwas dunklen Saal, (er hat nur drei Fenster) und betrachteten die mit bizarrer Erfindung gemalten sechszehn Historien des Federigo Zuccari, welche die Geschichte von Moses und Pharaon darstellen. Sie gaben mir von diesem Maler einen bessern Begriff, als die schwachen Arbeiten im Escorial. Ueber einem Gesims, das von jonischen Pilastern, zwischen denen Tapeten aufgehängt sind, getragen wird, erheben sich zwanzig bekleidete Termini [Karyatiden] von weissem Stuck auf Piedestalen mit Fruchtschnüren; zwischen diesen Figuren sind die sechzehn Gemälde. Das letzte Gemälde, die Erwürgung der Erstgeburt, ist von Barocci und unvollendet. Diese Gemälde hat der Cardinal Emulio für Pius IV ausführen lassen¹⁾. Da mir der Saal gefiel und auch der Gedanke an die von Seiner Majestät unternommenen neuen Einrichtungen im Alcazar nahe lag, so liess mir D. Roque die Schlüssel zu dieser päpstlichen Wohnung zurück. In der Nähe ist eine alte Kapelle, die Innocenz VIII im Jahre 1490 Johannes dem Täufer weihte; über der Thür ist er dar-

¹⁾ Dieser Saal ist jetzt ein Theil des etruskischen Museums (Museo Gregoriano) und enthält die Bronzen und Goldsachen. Er liegt rechts von der grossen Nische, welche das alte Theater des Belvedere abschloss. Die Fenster gehen auf die jetzige Sala delle muse des Museums. Der Ausgang ist aus dem Cortile der Statuen.

gestellt knieend vor der h. Jungfrau, die von vielen Heiligen umgeben ist. Alle Wände und auch die Gewölbe sind von Meister Andrea aus Mantua [Mantegna] in Fresko ausgemalt. Man sieht da einen prächtigen Garten, in dem viele Höflinge beschäftigt sind die königliche Tafel (des Herodes) anzurichten und mit Laubgewinden und Blumen zu bekränzen, in der Mitte ist ein prachtvoller Credenz Tisch mit goldenen Schüsseln. Damit beschloss ich mein heutiges Tagewerk; wir gingen hinaus durch den *boscareccio*.“ —

Ueber den weitem Verlauf von Velazquez' römischem Leben lassen wir seinen Schwiegervater reden¹⁾. „Als er den Palast und die Vigna der Medici auf Trinità de' monti gesehn, fand er, dass hier der beste Platz sei für Studium und Sommeraufenthalt. Denn es ist der höchste und luftigste Ort, und sehr vorzügliche Statuen zum kopiren giebt es auch. Und so ersuchte er den Grafen Monterey, er möge doch bei dem Herzog von Florenz zu erreichen suchen, dass ihm dort zu wohnen gestattet werde. Zwar war es nothwendig, an den Herzog selbst zu schreiben, dieser aber erlaubte es. Zwei Monate wohnte er dort, bis ihn ein Tercianfieber zwang hinunterzuziehen in die Nähe der Wohnung des Grafen. Dieser nahm sich seiner während der Tage der Krankheit sehr an, sandte ihm seinen Arzt und Arzneien auf eigene Rechnung, und befahl dass ihm alles nach seinem Wunsche in seinem Hause hergerichtet werde, ausser vielen Geschenken von Delicatessen und öftern Andenken (*recuerdos*).“ —

Nicht weit von dem hispanischen *pintor de cámara*, auf dem Monte Pincio, wohnte ein andrer fremder Maler, *premier peintre du Roy*. Ob Nicolaus Poussin und Diego Velazquez, wie Stirling ausmalt, einander nahegekommen sind? Oertlich, wol möglich. Jene Studien römischer Villen und Ruinen versetzen uns an Punkte, wo von jeher Fremde aller Nationen und Schulen sich befreundet haben. Velazquez hat zwar nie heroische Landschaften komponirt, aber über den weiten, einsamen, menschenleeren, tiefblauen Gebirgsthälern, von den schroffen und kahlen Höhenzügen seiner Sierrren herab weht ein ähnlicher nur wilderer Geist, wie in Poussins römischen Landschaften, obwol an diesen die ordnende Kunst ungleich mehr Antheil hat.

Allein es ist nicht wahrscheinlich, dass sie sich gekannt haben. Beide suchten die Kollegenschaft nicht auf. Die grossen Männer wandeln eben auf dieser Erde noch nicht Arm in Arm

¹⁾ Arte de la Pintura I, 138.

wie in Elysiums Alleen. Diese romanischen „Brudernationen“ trennte dazumal nicht bloss der Krieg und der Wettkampf ihrer Eifersucht: mehr noch das Selbstgefühl und die Selbstgenügsamkeit ihrer Kultur.

Beider Sehnsucht richtete sich nach Rom, und beiden wurde sie erfüllt im dreissigsten Jahre; dem einen nach hartem Kampf. Auch der Franzose ward, nur ohne sein Zuthun, ja mit Widerstreben an den Hof gezogen, und gewann die Gunst des Cardinalministers und des Königs, der ihm einmal sagte, sein Abendmahl sei ihm so lieb wie seine Kinder. Aber er sehnte sich in seiner Tuilerienwohnung nach Rom, und die Rückkehr erleichterte der Tod seiner Gönner. Velazquez führte wol eher Wissbegier als Werdelust nach Italien und er studirte die Antike und Michelangelo mehr wie ein vornehmer Liebhaber. Während selten ein Künstler so unberührt von römischen Einflüssen von dannen gezogen ist, so giebt es keinen Maler, der so wie Poussin seine ganze Kunst aus den Trümmern der Alten, den Poeten, der römischen Landschaft sich neu erschaffen. Jener seine Weise fertig mitbringend, am spanischen Platz und in der Villa Medici malend, ganz wie im Cuarto bajo des Alcazar; dieser die Malerei vom Fundament aus sich neu construirend; losgelöst von Vaterland, Amt, Nationalität, Ueberlieferung, seinem Ideal nachgehend, einer *manciera magnifica*, zu der auch die Grösse des Gegenstandes: Heldengeschichten, Schlachten, göttliche Dinge gehören; erste Regel, die Minutien zu vermeiden; die Farbe nur Schmeichelei zur Ueberredung der Augen¹). So kehrt jener bald zurück an den förmlichsten Hof der Welt, um fortzufahren zu arbeiten als Hofbeamter, — dieser blieb, zu schaffen frei wie ein Dichter. Den Idealisten, der Malerei und Plastik für eine einzige Kunst erklärte, hätte W. Bürger (S. 4) als Antipoden des Velazquez nennen können: *le peintre le plus sculpteur qui fut jamais*.

Die zwölf Gemälde.

Hier begegnet uns eine Nachricht, die, wenn sie sich als glaubwürdig erwiese, unseren Vorstellungen von dem Verhältniss des Velazquez zu Roms Künstlerwelt mehr Bestimmtheit geben

¹) Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la pittura e dell' esempio de' buoni maestri. In G. P. Bellori, le vite de' pittori. Rom 1728, p. 300 ff.

würde. Cean Bermudez (Diccion. V, 170 f.) hat die fragliche Notiz zuerst in seine Biographie aufgenommen, wenn auch zweifelnd. Der Maler hätte zwölf Künstlern, den besten die es in Italien gab, ebensoviele Gemälde in Auftrag gegeben für seinen König, und sie auch nach Spanien mitgenommen. Die Nachricht stammt aus einem Buche des Francisco Preciado¹⁾, der am Ende des vorigen Jahrhunderts Direktor der spanischen Akademie in Rom war, dieser aber hat sie aus Sandrart's Teutscher Akademie²⁾. Der Frankfurter Maler sagt von einer Mitwirkung des Velazquez bei dem Auftrag nichts; hat Preciado diese bloss angenommen, weil sie zu dem ihm, aber viel später ertheilten Auftrag, in Italien Gemälde für Philipp IV anzukaufen, passte? Deshalb verlegt er die Geschichte in die Zeit der zweiten Reise; schon Cean hat aber bemerkt, dass damals (1649) mehrere jener Maler nicht mehr am Leben waren (Valentin † 1634, Cav. d'Arpino † 1640, Domenichino † 1641, Guido † 1642, Lanfranco † 1647). Auch hatte damals Sandrart bereits Italien verlassen. Sie könnte also nur in diese erste Reise fallen.

Unserem Sandrart war das Unternehmen so lebhaft im Gedächtniss geblieben, weil es der Glanzpunkt seiner Wanderjahre gewesen war. Er hatte sich rasch bei den Malern Roms eingeführt, indem er zu der üblichen Willkommensmahlzeit alle vornehmen Künstler, vierzig an der Zahl, persönlich einlud und sich mit Franzosen und Italienern, Deutschen und Niederländern in ihren Sprachen unterhielt. Er wurde bald darauf, obwol ein ganz junger Anfänger, nachdem er sich durch zwei Gemälde bekannt gemacht, „unter diejenigen berühmtesten Künstler in Italien gezählt, welche die zwölf Stücke für den König in Hispanien, von gleicher Grösse, nach dem Leben, verfertigen sollten. Da er dann sein Werk so glücklich zu Ende gebracht, dass es für eins der besten von Cardinälen, Herzogen, Fürsten und Liebhabern in Rom geschätzt wurde, als man sie, am Festtag U. L. F. von Constantinopel, während der Procession ausstellte“.

Er giebt auch die Gegenstände an, ausgenommen bei dreien, die nicht fertig geworden waren und bei der Procession fehlten:

¹⁾ Arcadia pictorica en sueño, alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tebano, Pastor arcade de Roma. Madrid 1789. S. 192.

²⁾ Lebenslauf und Kunst-Werke Joachims von Sandrart. Nürnberg 1675. fol. S. 9 f.

des Cav. *Joseph von Arpino*, des *Massimo Stanzioni* und des *Orazio Gentileschi*. Es waren folgende, die er auch lobend beschreibt:

Guido, Paris die Helena ans Ufer begleitend.

Guercino, Dido auf dem Scheiterhaufen.

Pietro da Cortona, Raub der Sabinerinnen; „für das köstlichste Werk dieses Meisters erkannt“.

„*Valentin von Colombi*“, die fünf Sinne, in einem Zimmer bei der Tafel, in Form einer freundlichen Conversation.

Sacchi, „die göttliche Fürsichtigkeit auf einem majestätischen Stuhl, zwischen vielem umstehenden himmlischen Frauenzimmer göttlicher Tugenden gesessen“.

Lanfranco, Diana, Calisto und Actäon.

Domenichino, Diana, „allen vorigen wo nicht vorzuziehen, doch zur Wette entgegensetzen“.

Poussin, die Pest.

Sändrart, Seneca's Tod, bei Fackelbeleuchtung.

Ist nun jene Vermuthung einer Mitwirkung des Velazquez wahrscheinlich zu machen? — Von Seiten der Zeit lässt sich nichts einwenden. Alle waren um 1630 am Leben, von kaum einem lässt sich das Alibi beweisen. Zwei Gemälde sind auch nach anderweitigen Angaben grade damals entstanden: Poussins Pest 1630, Guercino's Dido 1631. Die Gegenstände mythologischer Natur stimmen zu dem Geschmack Philipp IV, der aus andern Aufträgen dieser Art bekannt ist.

Befremdlich ist freilich, dass kein einziges von den zwölf Gemälden an seinen Bestimmungsort gelangt ist, denn in den königlichen Inventaren ist keines erwähnt, wol aber sind von den meisten (vielleicht von allen) die ersten Käufer und Besitzer bis auf den heutigen Tag nachzuweisen. Sie sind meist in Rom geblieben. Der Raub der Helena von Guido und die Dido von Guercino sind noch heute im Palast Spada. Letztere soll für die Königin Anna von Frankreich bestimmt gewesen sein, und war in Bologna drei Tage ausgestellt¹⁾. Der Raub der Sabinerinnen vom Cav. d'Arpino kam aus dem Palast Sacchetti in die Kapitols-galerie. Die Pest Poussin's wurde nach Félibien²⁾ für sechzig Scudi einem Bildhauer Mattheo verkauft, später erwarb sie der

¹⁾ Ritratti di celebri pittori del sec. XVII, disegnati, ed intagliati da Ottavio Lioni. Roma 1731. p. 92.

²⁾ Entretiens sur les vies des plus exc. peintres. Paris 1685. IV, 258.

Herzog von Richelieu; Sandrart selbst bemerkt, dass sie „nachehend zu Rom für tausend Cronen geschätzt, angenommen und bezahlt worden“. Ist mit der Diana Domenichino's das berühmte Bild im Palast Borghese gemeint, das für den Cardinal Borghese gemalt war, von dem also eine Wiederholung verlangt worden wäre? Letzteres müsste auch von Sacchi's Bild angenommen werden, denn die Beschreibung passt auf das Deckenfresko der Divina Sapienza im Palast Barberini. Die fünf Sinne Valentins kamen aus der Angerstein-Sammlung in die Galerie von Bridgewater House. Den Seneca Sandrarts erhielt sein Gönner Giustiniani, und mit dessen Galerie das Berliner Museum diess Jugendbild eines deutschen Malers aus der traurigsten Zeit unsers Vaterlandes (N. 445). Neuerdings ist es an das Museum zu Erfurt abgegeben worden, doch darf sich der brave Frankfurter damit trösten, dass sein patriotischer Name mit grossen Goldbuchstaben in den Fries der Nationalgalerie gesetzt wurde. In einer Bildnissfigur der städtischen Galerie zu Frankfurt von 1636, die in der frühern Art des Velazquez gestellt ist, sieht man eine Büste des Seneca.

Die neun Gemälde müssten also zwar vollendet, aber nicht abgesandt worden sein, wahrscheinlich weil das Honorar ausblieb. Monterey, ein grosser Gemäldefreund, hat kurz darauf als Vicekönig auch die besten Künstler Neapels mit solchen Aufträgen bedacht. Er war aber ein schlechter Haushalter, man sagte, er lebe glänzender als sein König; er hatte sich in Rom dergestalt in Schulden gestürzt, dass sein Verbleib dort unhaltbar geworden war¹⁾. Die Absendung der Gemälde wird also hieran gescheitert sein, und sie wurden, wie man bei Poussin sieht, von den geldbedürftigen Künstlern zum Theil zu Schleuderpreisen anderweitig abgegeben. Von Sandrart hat Monterey jedoch zwei andere Gemälde im Auftrag des Cardinal Barberini nach Madrid befördert, einen hl. Hieronymus und eine Magdalena in der Wüste.

Die Möglichkeit lässt sich wohl nicht bestreiten, dass der Gesandte sich des Rathes des Velazquez bei der Auswahl der Maler und seiner Hülfe bei den Unterhandlungen mit ihnen

¹⁾ L'Ambasciatore di Spagna, in riguardo delle sue istanze, e degl' incomodi, con quali si trattiene in questa Corte per l'aria, e per li *debiti*, che ha contratto, ha havuto la permissione di partire. Depesche Zuane Pesaro's vom 22. Juni 1630.

bedient hat. Sein Schwiegervater Pacheco hat freilich kein Wort davon; aber Velazquez mag von einer Sache, die ein so schmachvolles Ende genommen, nicht gerne gesprochen haben.

Selbstbildniss.

Von einem Selbstporträt, welches Velazquez nach dem Bericht seines Schwiegervaters in Rom gemalt hat, schien ausser eben dieser Nachricht keine Spur vorhanden zu sein.

Pacheco erwähnt es zweimal in dem Leben seines Schwiegersohns (I, 8): „Neben den anderen Studien machte er in Rom ein herrliches Selbstbildniss, welches ich besitze, mit Bewunderung der Kenner und zur Ehre der Kunst“. Und dann im dritten Buch (Cap. 8): „Ich übergehe mehr als hundertfünfzig meiner Bildnisse in Farben, um auf das meines Schwiegersohns hinzuweisen, gearbeitet in Rom und gemalt in der Manier des grossen Tizian, und (wenn es gestattet ist so zu sprechen) nicht geringer als dessen Köpfe.“

Das Gemälde ist früh verschollen, und auch von einer Kopie ist nie etwas gehört worden. Alle sonstigen Bildnisse zeigen ihn in vorgerücktem Alter. Hier wäre nun der Platz, der Frage nahe zu treten, ob das von Otto Mündler als Velazquez erkannte Bildniss der Kapitolsgalerie nicht doch dieses verloren geglaubte Porträt sei. Müssige Zweifel haben ja so wenig Werth wie müssige Behauptungen. Schon der Entdecker nannte es „ein Werk seiner jungen Jahre“. Obwol es (nach J. Burckhardt) „modellirt ist wie mit einem Hauch“: so lassen doch die breiten, dunklen Schatten an der verkürzten Seite des Gesichts nur an diese Zeit denken. Ein so einfaches Brustbild, in weitem Talar oder Hausrock, an dem nur der Kopf ausgeführt ist, würde Pacheco wol nicht *famoso* genannt haben; aber es kann die Originalaufnahme sein, nach der jenes Geschenk gearbeitet wurde.

Da Stil und Zeit passen, die Wahrscheinlichkeit für seine Entstehung in Rom spricht, so hängt die Entscheidung von der Aehnlichkeit ab. Das einzige unzweifelhafte Selbstbildniss ist das in den *Meninas*. Hier sieht der Maler freilich etwas anders aus. Aber es liegen fast dreissig Jahre dazwischen; und in den unveränderlichen Theilen ist nichts zu entdecken was die Selbigkeit ausschliesse. Die Formen sind nur stärker ausgearbeitet, die feinen Züge des jungen Mannes, vielleicht des Reconvalescenten

(die glänzenden Augen!) sind voller geworden. Der Kopf erscheint verändert durch den Schnitt der Haare. Diese, später dichter und in kegelförmigem, schlichtem Fall die Schläfen bedeckend, sind nach der Mode der dreissiger Jahre sorgfältig gekräuselt, in sanfter Wellenlinie, nach links tiefer, über die Stirn gestrichen, dann (durch den Hut) glatt angedrückt, ums Ohr in künstlichem Gelock ausgebreitet. Dagegen stimmen Stirn, Nase und Unterlippe überein.

Was das Bildniss von den übrigen des Meisters und von Selbstbildnissen überhaupt unterscheidet, ist die Bewegung der Augen, die statt des üblichen Seitenblicks grad aus sehen, wie in einen Spiegel. Dieser Blick sowie die leise Neigung des Kopfs auf die linke Schulter und nach vorwärts findet sich auch in jenem Selbstbildniss der Meninas. Aus dem etwas träumerischen Blick spricht ein offener, einfacher, bescheidener Charakter.

Das Brustbild steht auf hellgelbem Grunde, gemalt fast nur mit Schwarz, Weiss und etwas Carmin. Aber die Haltung ist jetzt durch den braungewordenen Firniss, besonders an den schattigen Theilen stark verändert worden.

Ist unsre Vermuthung richtig, so wäre es eine eigene fast einzige Gunst des Zufalls, die seinem Bildniss auf dem römischen Kapitol einen Platz gegeben hat. Als er vor dem Titusbogen sass, hat er das schwerlich geahnt.

In der Villa Medici.

Die Villa Medici baute an der Stelle der lucullischen Gärten im Jahre 1560 Annibale Lippi für den Cardinal Gio. Ricci von Montepulciano; nach dessen Ableben wurde sie vom Cardinal Ferdinand von Medici erworben und mit der weltberühmten Statuensammlung bereichert. Sie besass im Jahre 1629 noch alle ihre Antiken, von welchen erst 1677 die Venus, der Schleifer und die Ringergruppe nach der Tribuna der Uffizien gewandert sind. Nur die in der dem Garten zugewandten Façade im antiquarischen Geschmack des 16. Jahrhunderts eingelassenen Sarcophagreliefs und Büsten sind von dem alten Vorrath geblieben. Der Mercur des Gian Bologna stand auf einem Brunnen; die fünfzehn Statuen der Niobegruppe, im Jahre 1583 entdeckt, am Ende der grossen Allee gegen Norden in einer von vier Pfeilern getragenen Halle von zwanzig Fuss Durchmesser, kreisförmig gruppirt um ein aufspringendes Ross. Seine

Heiligkeit selbst hatte diess Werk in eleganten Distichen gepriesen¹⁾.

Diese römischen Vignen haben nicht am wenigsten dazu beigetragen, die in Rom zusammenströmenden Künstler auf die Landschaftsmalerei zu lenken, besonders die im Anfang des Jahrhunderts angelegte Villa Borghese. Evelyn nennt sie *an elysium of delight*. Nichts glich einem ersten, nach langer Land- oder Seefahrt, auf dieser Höhe der Villa Medici erlebten sonnigen Morgen, wenn das Auge über dem Häusermeer Roms schweifte, die Luft erzitternd von den Glocken, ringsum Blumenduft, tiefdunkle Laubwände, Bienensummen. Es war als könne es nie wieder Nacht werden, als sei der ewige Sabbath schon angebrochen.

Auch Velazquez hat zwei Punkte seiner Villa als Gegenstücke aufgenommen²⁾. Diese Skizzen versetzen uns in die ersten glücklichen Tage, die er fern von Kriegstoben und Hofdienst, in unbehellig-



Villa Medici.

tem Genuss dieses herrlichen Stückchens Erde verlebte. Ihr unvollendeter Zustand erinnert an die Kürze dieser Tage: *latet anguis in herba*. Sie sind mit spitzem Pinsel und scharf aneinandergesetzten Tinten hingeworfen; ausgeführt könnten sie entzückend sein; jetzt hat die Phantasie nachzuhelfen. Sie sind die einzigen Stücke dieser Classe, welche ganz seine Hand zeigen; allen andern, ähnlichen fehlt die Klarheit und die Unveränderlichkeit der Farbe.

An dem einen dieser Punkte begegnete er einer Bekannten aus dem Belvedere: der Cleopatra-Ariadne. Sie

¹⁾ Maphaei S. R. E. Card. Barberini postea Urbani VIII poemata. Oxford 1726. p. 137.

²⁾ Prado N. 1106. 0,44 × 0,40. N. 1107. 0,44 × 0,38.

schien ihn beruhigen zu wollen, dass er jenen unvergleichlichen Ort verlassen. Die Statue war in einer kleinen marmornen Loggia, unter hohem Bogen; durch die Seitenöffnungen mit Brüstungen genoss man einen Blick auf die Cypressen (*verdes obeliscos*¹⁾ der borghesischen Gärten. Die Loggia war wie ausgedacht als Rahmen dafür. Durchs Epheulaub dringt das grelle Licht der getünchten Wand; es klingt wieder in den weiss-schimmernden Gebäuden der Villa gegenüber.

An dieser Vedute freut sich ein Cavalier in dunklem Hut und Mantel. Im Vordergrund steht ein grosser, nachlässig angezogener Mann mit Halskrause, langem Mantel und weissem Kopftuch, zu einem Arbeiter in Hemdsärmeln gewandt, der sich verbeugend mit grossen Schritten herankommt. Vielleicht stellt er ihn zu Rede, was der Hund von *forastiere* da mache. — Die Statue der Ariadne befindet sich jetzt sehr restaurirt im Palast Pitti, in dem grossen Saal des Giovanni di S. Giovanni. Eine dritte Wiederholung kam später nach Madrid und ist im Erdgeschoss des Prado aufgestellt.

Das Motiv des zweiten Bildchens ist der Contrast einer weissgetünchten Halle, bekrönt von einer Marmor-Balustrade, mit den tiefdunklen Steineichenmassen darüber, durch welche in schmalen Spalten das weissglühende Licht des Himmels bricht. Die dreifache Oeffnung der Wand mit dem auf jonischen Säulen ruhenden Bogen in der Mitte, ganz ähnlich jener Loggia, ist mit einem elenden Bretterschlag vernagelt; rechts in der Nische eine Statue. Es ist die Halle vor der Terrasse des Belvedere, wo jetzt die Copien der Niobiden stehen, vom Parterre aus gesehen. Steht man vor dieser Wand, unter den grossen Pinien, so schneidet der Palast den Anblick und das Geräusch der Stadt völlig ab. Andre hätten einen solchen Punkt von den unwürdigen Zuthaten und dem gemeinen Volk gesäubert, mit feiner Gesellschaft, bunt wie die Blumenparterres staffirt. Der Spanier giebt uns die freilich auch mit zum *genius loci* gehörende Vernachlässigung und Verbauerung, der diese fürstlichen Anlagen dort im zweiten Geschlecht zu verfallen pflegten. Auf der

1) Lope in der Comödie *Si no vieran las mugeres*.

2) A mount planted with cypress, representing a forteress with a good fountain in the midst. Here is also a row balustrated with white marble, covered ever with the natural shrubs, ivy, and other perennial greens, divers statues and heads, being placed as in niches. Evelyn's Diary.

Balustrade oben, wo sonst Römerinnen sich fächelten, hängt eine knoblauchduftende, schwarzäugige *ragazza* ihre schadhafte Wäsche zum trocknen auf (wo hängt sie nicht?) und bemüht sich die Herzenserleichterungen zweier Lümmel zu verstehn, dort unten an den Buxhecken, die eigentlich bestimmt waren, von den seidenen Talaren einerschwebender Monsignori und geheimer Kämmerer gestreift zu werden. Eine Herme hinter dem Bux hat sich als zweiter Horcher hinzugesellt. —

Auf beiden Bildchen kommen Statuen vor, auch ihretwegen hatte Velazquez sich die Wohnung gewünscht. Ihr Zauber beruht ganz auf diesem Ensemble. Ein halbverwilderter Garten, ein weissschimmerndes Stück Architektur, das schon auf dem Weg ist den Naturmächten zu verfallen, etwas Menschengewürm und einige Marmorfiguren, halb antik, halb modern italienisch durch ihre dreist und unwissend angeklebten Ergänzungen. Da standen sie auf den von den Jahrtausenden zugeschütteten Ruinenfeldern, über dem Boden, wo sie geschaffen, bewundert, angebetet worden waren, der sie begraben hatte, und dem sie wieder entstiegen waren, gefärbt vom Goldton des Gewesenen, umklungen von den elegischen Harmonien des Verfalls, jener Mischung immer jungen Lebens der Natur und eines Todes, über dem noch ein Hauch ewiger Jugend schwebt. Werden die Statuen in die sicheren Säle gerettet und die Ruinen abgeräumt, so ist der Zauber dahin, und man versteht nicht mehr, wie diese Steine Mignon mitleidig ansehen konnten. —

Ein drittes Andenken dieser ersten römischen Monate ist die Ansicht des *Titusbogens*. Die Ausführung dürfte weder am Ort gemacht noch ganz vom Meister sein; unter dem Himmel Roms würde sie schwerlich einen so trüben Ton bekommen haben, der sich aber in Landschaften seines Schülers Mazo findet.

Von diesem Denkmal sah man damals nur noch das Thor nebst den zwei Kompositsäulen und dem Fries mit der Inschrifttafel, eingeschlossen von den Mauerresten der mittelalterlichen Burg, zu der die Frangipani diess Trümmerfeld umgebaut hatten; in jenen Zeiten diente er als Thorburg. Bekanntlich ist der Bogen erst seit 1822 wieder frei gemacht und die zerstörten Seiten von Travertin wiederhergestellt worden. Der Maler hat seinen Stand genommen an der Seite nach dem Kolosseum zu, in der Axe der hier durchgehenden Via Sacra. Links ganz vorn sieht man noch die Ecke der längst abgebrochenen *Turris cartularia*. Rechts eine mittelalterliche Mauer in der Flucht des Klosters S. Fran-

cesca Romana, das ihn mit der im Jahre 1615 von Lombardo erbauten Façade der Kirche verband. An der andern Seite, wo nur ein schmaler Mauerfetzen, wie ein Strebepfeiler, stehen geblieben war, sieht man durch nach der östlichen Umfassungsmauer der Farnesischen Gärten. Die darüber hervorragenden dichtgedrängten Massen von Pappeln, Lorbeern, Cypressen, erweckten in dieser staubigen Wüste eine wohlthuende Vorstellung von Parkfrische, stiller Abgeschlossenheit, Wasser und vergangenen grossen Tagen. Im Vordergrund erhebt sich links eine schlanke, bis auf die hohe dünne Krone abgeästete aber von Epheu umrankte Birke, welche in die helle Fläche zwischen Denkmal und Mauer hineingepasst ist. Gegenüber rechts in der Ecke sitzt auf gewaltigem Marmorblock ein Bursch mit Schlapphut, der seinen paar Schaafen und Ziegen auf der Schalmei vorbläst.

Es ist ein schmales dunkles Stück Vordergrund mit vorgelegter Querwand, durch die nur das Thor des Bogens einen Blick in Ferne und Licht eröffnet. Darin sieht man links, stark verkürzt, die Nordseite der Orti Farnesiani mit dem Fronton des Vignola; dann zwei von den drei Säulen des Castortempels, zuletzt die weiss schimmernden Häuser des Aufgangs zum Kapitol (*Via di Campidoglio*) und die Ecke des Tabulariums¹⁾.

Vor dem Bogen stehen zwei Cavaliere, die jene wunderbar lebendigen und authentischen Reliefs einer der grössten Katastrophen der Weltgeschichte betrachten. Dieser Ideenverbindung verdanken wir wahrscheinlich auch die Skizze.

Es ist ein Stück des alten Campo Vaccino, das nun längst verschwunden ist. Diess grösste Trümmer- und Erinnerungsfeld Italiens war bis in unser Jahrhundert zugleich ein unvergleichliches Landschaftsbild: der Kreislauf der Zeiten hatte die uralte Hirtenscenerie der Anfänge des Bauernstaats zurückgebracht. Tausende haben hier über das Tasso'sche Thema *Cadono le città* geträumt, von Vorzeit, Gesetzen der Geschichte, Landschaftsmalerei und Menschenloos. Der Ameiseneifer der neuesten Forschung hat inzwischen die blanken Knochen oder Knochensplitter dieses Kadavers blossgelegt und mit Tauscheinen versehen; leider auch auf die Lebenden neuen Brodem tödtlicher Fieberluft entfesselt. *Et plurima mortis imago.*

¹⁾ Vergl. Hieronymus Cock, *Operum antiquorum romanorum reliquias ac ruinas etc.* Antwerpen 1562. *Prospectus colosseii cum aedibus et variis ruinis illi contiguis.*

Die Schmiede Vulcans.

Während dieser römischen Monate hat Velazquez sein Amt als Kammermaler Philipp IV nicht vergessen. Zwei grosse Historien hat er ihm mitgebracht, die Schmiede Vulcans und den bunten Rock Josephs. Es scheinen Pendants: der entlarvte und der gelungene Betrug; auch sind sie grösstentheils mit Benutzung derselben Modelle gemalt. Nicht ohne Spannung wird man diesen Werken gegenüber treten: der Einfluss Italiens und Roms muss sich hier zeigen. Seit drei Jahrhunderten kommt in allen Leben grosser Maler eine Phrase vor, die Altmeister Vasari aufbrachte: den Einen hat zur Vollkommenheit nur gefehlt, dass sie Rom, Raphael und die Antike gesehen; die Andern sind zur Vollkommenheit erst durchgedrungen, *als* sie Rom, Raphael und die Antike sahen. Die jedem Germanen und Gallier anhaftende ästhetische Erbsünde könne nur auf dieser Pilgerfahrt abgewaschen werden.

In dem ersten und Hauptbild haben wir nun wirklich eine homerische Göttergeschichte, ja der distinguirteste der Götter ist wo nicht die Hauptperson, doch Wortführer. Es ist ein lorbeerbekränzter, von weiter Strahlenglorie umflossener Apollo, das beschattete, verlorene Profil auf dem hellen Lichtschein sich abzeichnend, in wallendem goldigem Mantel. So tritt er in die Werkstatt und offenbart dem hinkenden Feuerbeherrscher mit geheimnissvoll geschäftiger Geberde das von seinem allsehenden Auge ausgespähte Familienunglück. Beide Hände, die erhobene und die gesenkte, weisen mit dem Zeigefinger nach verschiedenen Richtungen: „Hier kam Er, dort Sie her“. Eine vorherige Anmeldung hat nicht stattgefunden, auch ist er sofort *in medias res* getreten, denn Hephästos steht noch da mit der Zange in der Linken und dem Hammer in der rechten Hand, nur den Kopf hat er ihm zugewandt, um die Kunde mit starr aufgerissenen Augen zu verschlingen. So eifrig eilig sogar hat es der Gott des Tags gehabt, dass er indiscret seine Neuigkeit in Hörweite der vier Schmiedeknechte, selbst des hinten am Blasebalg beschäftigten ausschüttet. Denn auch diese sind mitten in der dröhnenden Arbeit plötzlich bewegungslos erstarrt, ihre acht Augen konvergiren nach dem goldgelockten Erzähler, mit dem Familieninteresse des Gesellen an den Thaten der Frau Meisterin. „Ein Strahl in fünffachem Reflex!“ könnte man mit dem Cicerone

sagen. Es ist also der „kritische Wendepunkt“ zwischen zwei Bewegungen; denn bevor eine Minute vergeht, wird es *Car-ramba!* hervordonnern, und der Hammer auf den Amboss niederschlagen — in Ermangelung des Kopfes des abwesenden Hausfreundes. Denn eine so griechische Rache, wie die welche der homerische Hephästos sich gönnte, wird man diesem mageren Eckkopf mit den harten Backenknochen und schwarzen Glotzaugen schwerlich zutrauen.

Der Gegenstand ist uns nirgends sonst vorgekommen. Wie er darauf verfiel? Philipp, den sein Bacchus so entzückt hatte, wird mit König Theseus im Sommernachtstraum gesagt haben: „Noch 'mal brüllen!“ und da Velazquez keinen Bacchus mehr hatte, so dachte er an einen seiner göttlichen Vettern. Das Schema der Composition ist dasselbe, ein offener Halbkreis von Figuren rechts, eine Hauptperson davortretend. In dem dargestellten Affekt lag ein noch feineres komisches Motiv. Auch erwartete man von einem Romfahrer Studien des Nackten in mannichfaltiger Bewegung. Dafür hatte man längst zu der Cyklopenschmiede gegriffen: Tizians Gemälde in Brescia, welches im Stich Cornelius Cortis erhalten ist, das Caravaggio's im Cabinet De Reynst, von Jeremias Falck gestochen, waren ihm wohl bekannt. Vielleicht hat er die Skizze schon aus Madrid mitgebracht.

Als Maler lag ihm das besonders Anziehende dieses Stoffes selbstverständlich in den Ansichten des Nackten. Die Sorgfalt der Arbeit verräth unverkennbar, dass es seine Absicht war, sich hier, in der Freiheit und Musse Roms, unter dem Eindruck der Kapelle Michelangelo's, einmal völliges Genüge zu thun in Darstellung des menschlichen Körpers. Später fand er wohl kaum wieder die Musse zu einer solchen Arbeit. Seine Modelle sind gemeine, kräftige Kerle, ähnlich in Grösse, Verhältnissen und Körperfülle, verschieden in Alter, Stellungen und Ansichten, mit feiner Abwechslung in Ton der Haut und Beleuchtung. Apollo hat die gewähltesten und jugendlichsten Formen, Vulcan die eines hageren Alten. Der vom Rücken gesehene Cyclop ist augenscheinlich auf gut Glück aufgerafft; hier sind die Beine nicht gut gestellt, der Schwerpunkt im rechten zu weit nach links geschoben. Es ist ein Bild ganz nach des Künstlers Herzen, ein Bild wie es sich der Maler wünscht, wenn er einmal frei athmen und die Kunst um der Kunst willen ausüben will. Sein und Schein, die Kenntniss der Muskulatur und die Wahrheit der äusseren Schale, sind in gleicher Weise berücksichtigt;

hier ist die Linie der Naturwahrheit zwischen gelehrt plastischer oder anatomischer Härte eines Michelangelo und malerisch weicher Unbestimmtheit bei den Venezianern. Die zartverschmolzene, fleissige Durchführung, wo nirgends die Arbeit des Pinsels sichtbar bleibt, sollten die sich ansehen, die sich Velazquez als einen Bravourmaler vorstellen.

Neu dabei und ihm offenbar in Italien aufgegangen ist die Lossagung von dem Helldunkel der Naturalisten. Die tiefen, scharf abgesetzten Schatten sind fort. Und doch war ja diese Scene wie ausersehen zu einem caravaggesken Prachtstück: Höhle, Kohlenfeuer, rothglühendes Eisen, Strahlenkranz. Die Tendenz in möglichst vollem Licht zu modelliren, tritt also hier bei einem wenig Handhabe bietenden Gegenstand auf, aber mit vollem Erfolg: der Gestaltenkreis hebt sich vor der hellgrauen Wand mit frappanter Deutlichkeit ab und geht in die Tiefe auseinander. Zu jenem Zweck hat er mehrere Lichtquellen angenommen. Das direkte Hauptlicht fällt, wie die Schlagschatten beweisen, von vorn links, wahrscheinlich durch eine offene Thür. Das breite Fenster gegenüber hat Nordlicht, wie das tiefe, jetzt fast nächtliche Blau anzudeuten scheint. Endlich der Nimbus Apollo's. Die hellste Partie im Ganzen ist der erhobene Arm des Gottes. Die gegenüberstehenden Gesellen und Vulcan erhalten mehr oder weniger von diesem direkten Licht. Dasselbe ist stark genug, um der Höhle bis in die letzten Winkel Reflexlicht zu geben und auch die Schattenseiten der Männer demgemäss mehr oder minder aufzuhellen. Bei dem Chef ist das Helldunkel gedämpft, damit das stechende, zornfunkelnde Auge aus der Dämmerung hervordringe. Jede Figur hat ihre eigene Note in Licht und Schatten.

Apollo in der Schmiede des Vulcan, der Gott des Lichts in der Höhle des Schmieds: ist das nicht das Sinnbild des Sieges des Tageslichts über das künstliche Atelier- und Kellerlicht, über die braunen und schwarzen Nachtgespenster der *tenebrosi* und der Bologneser Akademiker?¹⁾

Das Feuer war unter sehr ungünstigen Umständen zu malen; und wie hat der Maler diese Aufgabe gelöst! Das rothglühende Ende ist mit dem Spatel aufgestrichen, die Lohe zwischen die Schattentheile zweier Figuren gestellt und der schwarze Hammer mitten davor gesetzt. Die Lichter auf dem Stahl, den

¹⁾ Diesen geistvollen Einfall verdanke ich Emil Hübner.

Gelenkknochen und Muskelschwellungen, dem orange Mantel haben reliefartigen Farbenkörper, die Halbtöne sind dünn aufgetragen, in den Schatten ist eine durchsichtige, braune Unterzeichnung benutzt. Das Eisengeräth: Werkzeuge und in Arbeit begriffene Waffenstücke, heben kontrastirend Ton und Weichheit des Nackten. Die Kleidungsstücke sind über das fast fertige Nackte gemalt, dessen Pinselstriche darunter erkennbar sind.

Zu Modellen hat er offenbar keine Italiener, sondern, nach den Gesichtern, Spanier gehabt — wahrscheinlich aus dem Haushalt des Gesandten — auch die Frisur mit den an den Schläfen herüberhängenden, gekräuselten Löckchen ist spanisch. Die Gesichter sind zum Theil hässlich genug, aber die Körper haben etwas von dem nervigen, elastischen Bau des *torero*. Athletische Kraft erscheint bei diesen Leuten oft in dünneren, ja geschmeidigeren Formen als Durchschnittsstärke bei nordischen Racen; sie ist hier mit einer Oekonomie in der Masse bestritten, die von der Knochen- und Fleischexpansion gefeierter Stilmaler auffallend abweicht, bei deren Menschen es zuweilen den Anschein hat, als hätten sie zuviel an sich selbst zu schleppen. Das sind jene *montañeses* von Biscaya und Asturien, die man dort so oft Wunder zäher Ausdauer, Lastenbewältigung und Gewandtheit ausführen sieht, wie man sie ihrem kleinen Körper nicht zutraut.

Eine Besonderheit unseres Malers ist endlich die Abneigung gegen realistische Kleinlichkeit im Detail. Hier war sein Formgefühl ganz verschieden von dem eines andern tüchtigen Malers des Nackten, Ribera. Dieser gehörte auch zu denen, welchen ihre anatomische Lehrzeit stets nachhing. Er folgt den Muskelfasern mit dem Strich, er liebt die ausgearbeiteten und zerklüfteten Formen des Alters, er verweilt am eingehendsten bei den schwierigen vielgliederten Extremitäten, an denen man seine Hand am sichersten erkennt. Velazquez umgekehrt war das wichtigste die Wahrheit der grossen Flächen, „wo alles ist und nichts erscheint“, wie Winckelmann sagte. Von Händen und Füßen würde er am liebsten nur Eindruck und Gesamtcontour geben: die trennenden Einschnitte der Zehen und Finger, die Gelenkwinkel werden nur angedeutet. Noch weniger lässt er sich ein auf die Falten und Schwielen dieser Theile, oder auf die Unterschiede der der Luft ausgesetzten gebräunten und der bekleideten weissen Hauttheile. —

Ausser dieser fachmässigen Ausgiebigkeit bot der gewählte Stoff aber auch eine Handhabe für das Publicum: das novellistische

Motiv, jenes für den damaligen Spanier unerschöpfliche Thema der *celos*. Ueber die Eifersucht könnte man ja aus den Dramatikern ein ansehnliches Buch zusammenstellen. Die sofortige Wirkung des Gemäldes beruht auf dem unerreichten Ausdruck der Ueberraschung, der punktuellen Fassung des kritischen Moments, dem was Leonardo die *prontitudine* nannte. So ge-



Die Schmiede Vulcans.

berden sich keine gestellten Modelle, sondern Menschen die, wie eben dieser verlangte, sich unbeobachtet glauben. Es ist die augenblickliche Suspension der heissen, kombinierten Arbeit durch die blitzschnelle Absorption der psychischen Kraft; der Zeitpunkt des Stillstands und der Sammlung vor der leidenschaftlichen Entladung. Dieser einer Lähmung ähnliche Zustand ist ausgedrückt in regungslos dastehenden Personen, deren Hände durch schwere Werkzeuge gefesselt sind, ohne jede Phraseologie vorrätiger Mimik. Wie klug es übrigens war diess novellistische Element hineinzubringen, sieht man bei Vergleichung anderer Darstellungen, z. B. jener Cyklopschmieden Tizians oder Caravaggio's. Sie machen den Eindruck von Aktgruppen, Vorlagen für Zeichenschulen.

Die dramatische Zugabe enthält zugleich ein komisches Pfefferkorn. Velazquez behandelt die homerischen Götter, wie

Shakespeare im Troilus die trojanischen Helden, er überträgt den Mythos in den trivialsten Stil der Nationalcomödie. Er hat seine Modelle nicht bloss zu Studien benutzt, um den konventionellen Schulformen etwas Naturfrische zu geben: nein, er bringt ihre sehr gewöhnlichen Porträts, nicht bloss in den Gesichtern unbefangen auf die Leinwand.

Dadurch kam der komische Kontrast hinein zwischen den vornehm-klassischen Namen und der Familiarität einer Gegenwart bescheidenster Stufe. Parodie indess, welche zuweilen die Reaktion war auf anspruchsvoll hohle Formphrase, lag dem Maler wol fern. Er nahm wieder den Mythos beim Wort. Er liest von einem Welterleuchter, dessen tägliche Beschäftigung ist, am Firmament spazieren zu fahren und sich von schönen Mädchen umtanzen zu lassen; er kann sich ihn nur vorstellen wie einen Tänzer in den Mythologien des Corral del principe etwa. So war es ihm unmöglich den Gott der Eisenindustrie anders denn als Schmied zu malen. Ein Operschmied, ein Cyklopenballet nach akademischen Kontraposten war nicht seine Sache. Er hat auch wohl ein lahmes Modell, mit etwas verkrümmter Wirbelsäule ausfindig gemacht.

Der Fremde, der in Rom, wie der Pilger nach den sieben Basiliken, so der Reihe nach zu dem Apollo in Guido's Aurora, zu dem belvederischen u. s. w. gewallfahrtet ist, und die Sätze seines Führers aus der Metaphysik und Archäologie der Schönheit an ihnen konstatiert hat, nimmt an einem Jüngling Apollo mit so einfältigem Profil Aergerniss. „Unter dem Schatten des Vatican, mit den Mustern des Phidias und Raphael zur Hand, ist es schwer verständlich, wie Velazquez einen so unedlen (*ignoble*) Apollo malen konnte“, meint Sir W. Stirling. „Ihm fehlte die Phantasie, klagt ein anderer, und die ideale Kraft.“ R. Ford schien es, „dass dieser Spanier, zum Erweis seiner Unabhängigkeit, seine niedrigste Abschrift (*transcript*) der Natur noch herabgedrückt habe, um dem Idealen und Göttlichen selbst unter den Schatten Roms zu trotzen¹⁾.“ Man könnte noch hinzufügen, dass selbst der trotzig Spagnoletto und zwar in demselben Jahre 1630 einen Apoll mit Marsyas gemalt hat, eine herrliche Gestalt, in seinem lichtschrimmernden Kolorit, die den Beweis

¹⁾ Stirling, Annals II, 118 Apollo, „a common-place youngster“; die Cyclopen seien Grobschmiede der Mancha. Quarterly Review 1872. Ford, Penny Cyclopædia.

erbringt, dass auch ein Naturalist die ausgesuchtesten Formen der Antike gebrauchen kann, denn dieser Apollo ist dem belvederischen nachgebildet. Es giebt indess auch in Rom nicht wenige Apollstatuen, die schlimmer sind als unser spanischer, z. B. zwei in der Villa Ludovisi, welche wie alte Castraten aussehen, und jeden gesunden Menschen anekeln müssen. So haben also Alterthum und Modernità sich, was den Apollo angeht, nichts vorzuwerfen.

Wie dem auch sei, diese Geschmackspriester können überzeugt sein, dass Velazquez die Schönheit der Antike ebenfalls gekannt und gefühlt hat, wünschte er doch auch um ihretwillen in der Villa Medici zu wohnen. Auch hätte er griechische Profile ebenso richtig zeichnen können, wie viele andere, um die sich Niemand bekümmert. Wir glauben auch nicht, dass selbst die Römer einst sein Bild so blind schülerhaft beurtheilt haben. Auf jeden Unbefangenen wird es schon damals einen ähnlichen Eindruck gemacht haben, wie etwa Adolf Menzels Eisengieserei auf uns. Richard Cumberland, obwol er im Zeitalter des neuklassischen Zopfs schrieb, doch ein Maler, fand gerade, dass der Gegenstand dem Künstler Gelegenheit gegeben habe, seine Kunst im vollsten Umfang zu zeigen. Aber man hat oft gemeint, die wahre Kritik bestehe nicht darin, seinen echten Eindruck zu Wort kommen zu lassen, sondern angesichts der Kunstwerke ästhetische Compendien im Gedächtniss aufzuschlagen, und „sich die Augen auszustechen, um besser durchs Fernrohr zu sehn.“

Es liesse sich hier eine Predigt halten über den Undank des Publicums. Man bescheinigt mit schwülstigen Lobsprüchen die Langeweile, welche das korrekt befolgte Recept verursacht hat und straft mit hofmeisterlichen Belehrungen die gute Unterhaltung, die einem abgenöthigt wurde. Statt dem Manne zu danken, dass er auch in der Villa Medici kein akademisches Wasser in seinen Wein gegossen, dass er die langweiligste Klasse moderner Bilder mit einem Stück bereichert hat, das Niemand ohne Lachen ansieht (obwol diess Lachen, wie der *gracioso* der Comödie, nur eine Zugabe des höflichen Malers war für die, welchen der Genuss seiner ernstest künstlerischen Arbeit nicht genügt hätte): statt dessen hält man ihm eine Lektion über den Apoll von Belvedere. —

Der in diesem Bild gegebene mythologische Anstoss wirkt übrigens noch später fort. Nach Jahren hat er uns auch unver-

traut, wie er sich die beiden Schuldigen vorstellte, die hier hinter der Scene bleiben. Diese antiken Stoffe haben ihn mehr beschäftigt als man sich denkt. Die schaffende Gegenwirkung zeigt freilich keine Spur von griechischem Formgeschmack und Stil der Sculptur. Ihn fesselte die charakterisierende Kraft der Alten und das komödienhafte Element, das ja schon in Homers leiser Ironie anklingt; aber auch einzelne künstlerische Motive antiker Bildwerke. Er empfand den unwiderstehlichen Trieb des Uebersetzens. Seine Uebersetzung war in *rimas sueltas*, nicht in Hexametern, zu denen wir gründlichen Deutschen unsre geduldige Sprache einexercirt zu haben stolz sind¹⁾.

Das zweite Gemälde, welches Velazquez aus Rom mitbrachte, der *bunte Rock des Joseph*²⁾, hat dieselbe Grösse wie der Vulcan, dieselbe Figurenzahl, dasselbe Kompositionsschema, und ist grossentheils nach denselben Modellen gearbeitet. Nur zwei

¹⁾ Das Bild wird in dem bei dem Tode Carl II aufgestellten Inventar von Buen Retiro zuerst erwähnt; aber da selbiges das erste dieses Orts ist, und das Gemälde in den Inventaren des königl. Schlosses bis dahin nicht vorkommt, so wird es wol gleich bei der kurz nach der Rückkehr des Velazquez erfolgten Gründung jenes Lustorts dorthin gebracht worden seien. „Una pintura de tres Varas de largo y dos y media de alto con la fragua de Bulcano quando Apolo le dio quenta del Adulterio de su muger original de Velazquez con marco negro tasada en 160 doblones.“ Von da kam es in den neuen Palast; unter Carl III befand es sich in dem Ankleidezimmer (*pieza de vestir*) und wurde 1789 zu 80,000 Realen taxirt. Eine interessante Skizze mit Veränderungen, mit fettem, flottem Pinsel gemalt, sah ich bei Chevalier de Stuers, damals Gesandten des Königreichs der Niederlande in Madrid; ob eine Skizze des Meisters, darüber konnte man schwer einig werden. Grösse des Originals 2,23 × 2,50.

²⁾ Das Gemälde wird zuerst erwähnt in der *Descripcion del Escorial* von Francisco de los Santos, Madrid 1681, fol. 66 f. und auf zwei Folioseiten beschrieben; es befand sich im Kapitel des Vicar, aber nach Palomino (III, 330) war es anfangs mit dem Gegenstück, der Vulcanschmiede, im Schloss von Buen Retiro aufgestellt worden. Dort erwähnt es auch Ximenes (*Descripcion* 1769), ebenda befindet es sich noch heute (N. 341). In der von seinen Söhnen an den Bankier Salamanca verkauften Sammlung José Madrazo's war eine sogenannte „Wiederholung“, wo das Hündchen schläft, statt bellt. In der alten Kirche S. Miguel zu Cordoba ist eine Kopie im Presbiterio zur linken des Altars. Das Pendant ist eine seltsame Darstellung der Grabtragung nach Evang. Johannis 19, 40, welcher Vers als Rechtfertigung gross darunter gesetzt ist. Der Todte ist nämlich wie eine Mumie eingewickelt vom Kopf bis zu den Füssen. Diese Kirche wurde im Jahre 1749 von dem Bischof Cebrian umgebaut.

Figuren sind entkleidet; die Gründlichkeit ihrer Modellirung ist von jeher bemerkt worden¹⁾. Die Scene geht vor sich in einer luftigen, ganz leeren Halle, mit schachbrettartigem Marmorboden und zwei grossen Fenstern nach den blaugrünen Sträuchern eines Gartens. Hier ist über einem Fusschemel (*tarima*) ein prachtvoller Teppich ausgebreitet, und in dem Sessel, unter einem Vorhang, im kühlen, von starkem Reflexlicht erhellten Schatten sitzt der alte Herr, dem eben die verabredete Historie vorgetragen wird. Diese Figur ist neu; ein alter Judenkopf mit kleinen Augen, langer Nase, die Arme ausbreitend und erhebend mit der Gebärde jähren Schreckens bei dem Anblick des Blutes, das keine zweifelnden Gedanken aufkommen lässt. Wieder also eine Hauptfigur, der die übrigen zugewandt sind, nur ist es hier nicht der Erzähler, sondern der Hörer, der Betroffene, das Opfer. Obwol für die Nebenfiguren dieselben Urbilder dienten, so ist doch ihr Eindruck niedriger. Zwei, wahrscheinlich die unverschämtesten, sind als Sprecher mit dem Hemd und dem bunten Rock voran geschickt worden. Sie sind die gemeinsten Figuren die Velazquez gemalt hat. Zwei dummdreiste Schnauzen; während sie laut und gleichzeitig auf den Alten einreden, mischt sich in ihren Blicken und Wendungen Frechheit, Angst vor Entlarvung und Bestreben kläglich auszusehn. Möglich ist indess auch, dass diese zwei die Hirten sind, welche nach dem Text mit den Kleidern vorangeschickt wurden. Die andern aber müssen die Brüder sein, nach der eigenen Erklärung des Velazquez²⁾. Zwei stehn etwas zurück, im Schatten, der eine schlau und furchtsam hinüberschielend, der andere verlegen an den Nägeln kauend. Der Mann in der Ecke links (Ruben?) rauft sich die Haare; der Maler hat uns mit seinem Gesicht verschont; wie im Vulcan ist diese vorderste Figur abgewandt.

Das Bild ist in drastischer Wirkung dem ersten ebenbürtig. Beckford fand darin sogar „ein Gemälde von tiefstem Pathos; den erhabensten Beweis ausserordentlicher Gaben in Velazquez!“ Die Arbeit ist ebenso sorgfältig, in Technik wie Ausführung. Das reiche Detail der Schmiede fehlt; er hat sich

¹⁾ Las muestra desnudas, con tal arte, y disposicion, que puede ser exemplar para la Notomia. F. de los Santos a. a. O.

²⁾ Algunos han querido dezir, que estos Pastores . . . son algunos de los Hermanos de Joseph; y la razon que dan es, que *le oyeron dezir al Autor*, que uno de los que pintó aquí, es Rúben, que se mostró mas piadoso que sus Hermanos . . . ; y otro Simon, y assi los demas. Ebenda.

nicht einmal die Mühe gemacht, den Rock bunt zu malen. Das Bild steht auf dem Niveau der Halunkenstücke eines Monsù Valentin, aber ohne die entschiedenen Farben.

Auch in der Beleuchtung ist es als Gegenstück des Vulcan gedacht. Das Licht, das dort von vorn und links fiel, kommt hier von hinten rechts. Es ist sonniger und wärmer, aber auch den dunklen Schatten ist mehr Spielraum gegeben, die Figuren sind in Licht und Schatten vertheilt, und diese Schatten sind schwer und stumpf geworden; neuerdings hat es durch Restauration gelitten.



Neapel.

Die Königin Maria.

Im Anfang des Winters 1630, als die Zeit der Abreise heranrückte, erhielt Velazquez von Madrid den Auftrag, dem König ein Bildniss seiner Schwester Maria mitzubringen, nunmehr Gemalin Ferdinands, Königs von Ungarn. Die Vermählung war schon am 5. April 1629 durch Vollmacht in Madrid vollzogen worden; aber die Vorbereitungen zur Reise hatten das ganze Jahr in Anspruch genommen. Wegen der Pest in Oberitalien wurde der Umweg über Neapel genommen, wo ihr Aufenthalt vier Monate betrug. Am 13. August hatte der Einzug stattgefunden, der Aufbruch erfolgte am 18. December. Der Wunsch ein gutes Bildniss seiner Lieblingsschwester zu besitzen, muss Philipp IV also erst spät gekommen sein, denn eine so lange Dauer ihres Aufenthalts in Italien war nicht vorauszusehn.

Maria Anna de Austria, geboren 1606 zu Valladolid, war die jüngere Schwester der Infantin Anna, der ältesten von den Geschwistern, die im Jahre 1615 mit Louis XIII vermählt und seitdem ihrer Familie fremd geworden war. Beide Schwestern werden von den Zeitgenossen als anziehend geschildert, Blondinen von sehr weisser Haut; doch übertraf Anna an Schönheit weit Maria¹⁾, bei welcher der damalige habsburgische Typus, in jener kaum erkennbar, stark ausgeprägt war. Marie hatte dagegen ein lebhafteres Temperament, schärferen Verstand und Eigenwillen.

Ihre Erscheinung schildert ein Brief aus diesem Jahre (13. April), den der toscanische Gesandte Michelangelo Baglioni an Ferdinand II von Medici richtete, welcher ihn der Königin nach Barcelona entgegengeschickt hatte. „Sie empfing mich stehend,

¹⁾ Ella è di conveniente bellezza, ma non arriva alla Sorella, che è in Francia. Depesche des Venezianers Padovano aus Neapel v. 6. August.

an der Wand neben dem Fenster . . . Sie trug ein Kleid von schwarzem Sammet mit Goldstickerei. Ihr Kopfputz war hübscher als ihr Anzug. Es ist ein Engelsgesicht (*una faccia de angelo*), der schönsten Frauen eine, die ich in meinem Leben sah: sehr weisse Haut, blonde Haare, mehr ins weisse als golden, echt königliche Miene, das Kinn ein wenig vorstehend, der Schopf hoch zugespitzt und gekräuselt, aber mit dem Kamm aufgelöst. Sie hörte meinen Vortrag aufmerksam an und antwortete freundlich, aber so leise, dass ich mit grosser Mühe kaum einige Worte verstand.“ Der Abate Scaglia nennt sie sehr liebenswürdig (*gentilissima*), fand, dass sie sich auch sehr gut ausdrücke (*parla molto bene*) und anmuthig bewege. Vor sieben Jahren, als Carl Stuart um ihretwillen jene abenteuerliche Brautfahrt nach Madrid unternahm, war sie gewiss noch anziehender gewesen. Buckingham schrieb damals an König Jakob: „Ohne zu schmeicheln, ich glaube, es giebt kein holderes Geschöpf (*sweeter creature*) auf der Welt“. Und doch hatten die Engländer sie nie in so reizenden Situationen gesehn, wie wenn sie bei intimen Familienfesten erschien, z. B. als der Geburtstag ihres Bruders im Frühlingsmonat 1622 zu Aranjuez mit Maskentanz und Schauspiel gefeiert wurde, wo der Italiener Julio Cesar Fontana die Scenerie erfunden und Juan de Tassis Graf von Villamediana eine romantische „Fiesta“ *Gloria de Niquea* gedichtet hatte¹⁾. Hier stellte sie, umgeben von fünfundzwanzig Hofdamen, die Titelrolle dar, während die neunzehnjährige Königin Isabella, als Göttin der Schönheit, von ihrem Wagen aus einer Nische zusah. „Sie spielte die Hauptrolle, schreibt der dabei anwesende Modenese G. B. Ronchi, mit soviel Geschick, dass die Gräfin Lemos voller Sorgen ist. Sie fürchtet Ihre Hoheit gewinne an dieser Kunst mehr Geschmack als gut ist.“ Schon damals galt das sechzehnjährige Mädchen bei den Diplomaten für einflussreich; Olivares wollte sie durch Heirath entfernen, denn sie war „für ihr Alter sehr klug und galt viel bei dem König“²⁾.

Jenen Engländern machte sie einen mehr flämischen als spanischen Eindruck; aber was die klassischen Nationaltugenden ihres Geschlechts betrifft, so nahm sie es mit jeder schwarzzügi-

¹⁾ Abgedruckt in den Obras de Juan de Tassis, Conde de Villamediana. Madrid 1634. 4^o.

²⁾ Depesche des savoyischen Ministers Msgr. Anastasio Germonio, Erzbischof von Tarantasia, v. 6. April 1623: assai per la sua età prudente.

gen Castilierin auf, auch ging sie mit dem grössten Widerwillen ins Ausland. Sie war eine kühne Jägerin, Gongora singt in einer seiner Canzonen von dem Eber, den diese *Cintia española* mit der Büchse zur Strecke brachte. Bei der stürmischen Landung in Genua gab sie allen ein Beispiel der Beherztheit, sie war gewiss nicht „nervös“¹⁾. Als sie dem Prinzen von Wales bei jener Fahrt im Prado zum erstenmale begegnete, und der König sie neckte: „Das ist dein Galan; was hat deine Schönheit für eine Macht, aus so fernen Landen hat sie ihn hierhergeloct“; fragte sie trocken, ob er katholisch sei: „Nie werde ich einen Ketzer heirathen; lieber nehme ich den Schleier bei den Barfüsserinnen, um Ew. Majestät Interesse zu retten.“ Baglioni beschreibt ihre Tagesordnung in Barcelona: Kirchenbesuche an den Indulgenztagen, Speisung armer Frauen in den Fasten, Fusswaschung eines Knaben, Besteigung des Monserat zu Fuss und auf des Abts Esel; Privatstiergefechte mit burlesken Kostümen und Erfindungen; Uebung der von Madrid mitgebrachten Ballette. *Puntillosa* bis zum äussersten.



Die Königin Maria von Ungarn.

Doch um auf Velazquez Sendung nach Neapel zurückzukommen. Der König hatte sich also in dem Augenblick, wo seine Schwester das Reich für immer verlassen sollte, erinnert, dass

¹⁾ W. Burger, Galerie Suermondt, 99: la tête nerveuse.

er kein gutes Bildniss von ihr besass, und dass sie sich im Bereich seines Malers befand. Wir wissen nicht, wer das Bildniss gemalt hat, das Olivares bereits im Jahre 1625 dem Erzherzog Ferdinand gesandt hatte¹⁾. Das Porträt des Rubens war nach Brüssel gekommen. Im Jagdschloss Pardo befand sich eins unter den elf Bildnissen der Familie Philipp III von Bartolomé Gonzalez²⁾, und im Palast in der Südgalerie ein anderes unter sechs derselbigen von einem gewissen Villandrando, aber beides waren Bilder aus ihren Kinderjahren. Nach Velazquez' Tode fand sich in der von ihm innegehabten Palastwohnung im *cuarto bajo del principe, vn Retrato de la S^{ra}. Infanta Reyna de Vngria*³⁾.

Zwei Gemälde können das in Neapel gemalte Bildniss sein; ein Brustbild (keine Skizze!) in der Pradogalerie (Nr. 1072) und das in ganzer Figur im Berliner Museum. Von dem ersten war eine geringe Copie in der Sammlung Salamanca. Das Berliner Bild soll auch aus dem königlichen Palast stammen, es hat die Inventarnummer 471, durch Oberst von Schepeler kam es 1851 in die Suermondt'sche Sammlung und mit dieser 1872 nach Berlin; bis dahin hiess es Isabella von Bourbon. Es ist kein so bedeutendes Bild, wie es die Schriftsteller, welche für Suermondt schrieben, darstellen. Das Madrider Brustbild hiess im ersten Catalog (1828 Nr. 262) noch „Bildniss einer unbekannten Dame in der ersten Manier des Velazquez“, in der Folge (z. B. 1845) (Nr. 135) Königin Isabella. Die spätere Umtaufe, der sich der Berliner Catalog anschloss, gründet sich auf die Unvereinbarkeit mit dem sichern Reiterbildniss der letztern (Nr. 1067), auf die Familien-, ja Geschwisterähnlichkeit mit ihren Brüdern, und die Uebereinstimmung der Zeit. Zur Vollständigkeit des Beweises gehörte nur noch die Vergleichung mit einem authentischen Conterfey der Infantin selbst; ein solches schien neuerdings zum Vorschein gekommen in einer Miniatur, angeblich des Balthasar Gerbier, welche Buckingham aus Spanien mitbrachte⁴⁾.

1) Khevenhiller, Annales Ferdin. X, 712.

2) Inventar von 1617. Sie trug ein strohfarbenes (*pajiso*) Kleid mit weissen Aermeln, die eine Hand ruhte auf dem grünen Tisch, die andere hielt ein Taschentuch; Landschaft. In der zweiten Folge trug sie ein rothes (*colorado*) Kleid, und hielt einen Fächer.

3) Documentos inéditos LV, 422.

4) Photographie in Lord R. Gower's Historical galleries of England. In der Ecke oben steht: This is the picture of the Infanta of Spain that was brought over by the Duke of Bucks. She was to have married King Charles I. Ein feiner Stich,

Allein diess ist das schwache flaue Machwerk eines Dilettanten, wo nicht aus dem Gedächtniss gemalt. Zahlreiche Kupferstiche giebt es von ihr: der von J. Louys nach Soutman's Zeichnung geht wol auf Rubens zurück; der von Wolfgang Kilian scheint noch ein Jugendbild, vielleicht jenes Gonzalez; der nach van Dyck (welcher sie aber nie gesehen hat) von Corn. Galle d. j. stellt sie als Kaiserin und gealtert dar; alle sind erheblich von einander verschieden, doch widersprechen sie wenigstens unserm Bilde nicht: am meisten passt dazu der Merian'sche im *Theatrum Europäum*.

Beide Bildnisse, das im Prado und das im alten Museum am Lustgarten, stimmen vollkommen überein. Nur eins kann das Original sein, welches, ist nicht leicht zu sagen; doch dürften die Verhältnisse der im Aufbruch begriffenen Hofgesellschaft in Neapel und des nur zu kurzem Besuch eingetroffenen Malers kaum zur Ausführung einer ganzen Figur Zeit gelassen haben. Er wird also den Kopf dort gemalt haben, die Figur aber nur skizzirt. Die Ausführung der letzteren geschah in Madrid, wahrscheinlich viel später, vielleicht erst nach dem im Jahre 1646 erfolgten Tode der Kaiserin, der ihren Bruder so tief erschütterte. Man könnte vermuthen, jenes wol nicht zur Aufstellung gekommene Bild, welches sich 1660 in der Wohnung des Malers befand, sei unsere Figur und kurz zuvor noch in Arbeit gewesen.

Es ist ein bleiches, kluges, kaltes Gesicht, Blick und Haltung stimmen zu dem überlieferten Charakter einer festen, stolzen, bigotten, indess wenn sie wollte, auch anmuthigen und gewinnenden Person. Letzteres würde noch bereitwilligere Zustimmung finden, wenn der Maler nicht über die Züge das Eis jenes etikettmässigen *sosiego* verbreitet hätte, und gewisse allerdings charakteristische Formen der Nase und des Mundes mit einer trocknen Schärfe markirt. Er hatte ein unglückliches Auge, würden die Frauen sagen, für solche Spiele der plastischen Natur, die ihn mehr interessirten als das Geheimniss der Harmonie in der Schönheit. Diese Unterlippe in Verbindung mit dem Schatten unter der Nase — dem einzigen Schatten im Gesicht — bringt einen nicht gerade erfreulichen Zug von Verachtung hinein.

von einem der de Passe zur Zeit der Heirathsverhandlungen in London gefertigt, stellt die Infantin zu Pferd dar: *The portraiture of the Most Excelent Princes Maria of Austria*; darunter eine Liste der englisch-spanischen Heirathen seit dem Conquest. *Brit. Mus.* — Grösse des Pradostücks 0,58 × 0,44; der Berliner Figur 2,00 × 1,06.

Dagegen gewinnt das Antlitz durch die Frisur, das einzige nicht geschmacklose in der Toilettenkunst der Zeit und für lange Zeit die letzte, welche noch bloss mit der Natur und deren Farbe arbeitete. Die blonden Haare, in hundert Löckchen gekräuselt und aus der Stirn gestrichen, sind über dem Scheitel aufgethürmt und mit einem kleinen schwarzen Spitzenschleier umwunden, an den Seiten des Gesichts dagegen vorgedrängt: letzteres erscheint nahezu viereckig umrahmt: man liebte die graden Linien.

Auch die Tracht stimmt zu der Zeit; ganz dieselbe begegnet wunderlicher Weise wiederholt bei ihrer Schwägerin Isabella, deren Bildnisse in Kopenhagen und sonst man neuerdings mit dem ihrigen verwechselt hat, wie man früher sie selbst Isabella taufte. Auch die Damen hatten sich dem von Olivares befohlenen Geschmack der Einfachheit zu fügen. Die Porträts der prachtliebenden Königinnen Philipp II und III gehörten zu den reichsten Kostümbildern des Jahrhunderts. Nur der Grabstichel der Wierx konnte sie einigermaßen wiedergeben¹⁾. Die mächtigen Spitzenkragen, in welchen das Haupt wie eine Ananas in einer Filigranschale lag, die Kapuze mit buntem Seidenfutter, die perlenbesäten, farbenheitern Roben, die kostbaren, selbst figurlichen Schmuckstücke (z. B. Amor, der Phönix) in Haaren und Ohren, an Hals und Brust, Arm und Finger u. a. wurden jetzt verboten, und so streng, dass die Alguazile sie den Damen auf der Strasse confiscirten. So sieht man nun statt der Mühlsteinkragen mit flandrischen Kanten, Tüllkragen, gestärkt und mit blauen Pulvern gefärbt, für die Maler zwar bequemer, aber auf den Bildnissen wie ein Fleck, Kopf und Brust trennend.

Die ernste nussbraune Farbe des Kleides, mit Stich in Olivengrün, wird belebt durch goldbrochirten Besatz und augenförmige, mit weisser Seide gepuffte und mit Goldlitzen gesäumte Schlitze (*acuchillado*). Der einzige Schmuck ist die goldene Halskette mit dem Medaillon zweier die Hostie anbetender Engel. Diess schwere Kleid fällt völlig faltenlos über das Binsengestell; der lange Schneppenleib, die Achselstücke, die zweiten, offenen Aermel erinnern an den Bau eines Käfers. Die ganze Figur gleicht einer Glocke, die oben in einem bemalten

¹⁾ Zu den äusserst seltenen Damenbildnissen spanischen Geblüts von Kunstwerth aus dieser Zeit gehören zwei charakteristische Frauenbildnisse in Hamptoncourt, wahrscheinlich von Pantoja de la Cruz. South Gallery 622 und 642. „Sir A. More.“

Gesicht endigt. Ein solches grünes Kleid trug sie beim thränenreichen Abschied von Madrid¹⁾. Nur Gesicht und Hände bleiben von der menschlichen Gestalt übrig; aber auch die Mühe den Händen Ausdruck zu geben, wurde dem Maler abgenommen durch die übliche Inbeschlagnahme der Stuhllehne und das Eingraben ins Taschentuch. Diess letztere war vielleicht ein Werthstück von vielen hundert Dukaten²⁾. So erscheint das Gesicht, wie bei mittelalterlichen Heiligenbildern, als einziger lebendiger Punkt in einer ihm fremdartigen Umgebung.

Wenn das Costüm zum Jahre 1630 passt, so verräth dagegen der Pinsel Gewohnheiten späterer Jahre. Der Vortrag ist breit und leicht, die Hand mit dem Tüchlein sieht den erstaunlich skizzenhaften Händen der Infantinnen der folgenden Generation nicht unähnlich. Das brennende Scharlachroth des Vorhangs ist unerhört bei dem Meister, der für solche Möbel immer ein mehr oder weniger trübes, in violett spielendes Purpurroth gebraucht. Ebenso selten ist das feurige Roth der Grundirung, das zuweilen in kleinen Sprüngen, am meisten unter dem weissen Tuch erkennbar ist. Um diess Roth gehörig zu decken (was übrigens gelungen ist) musste die Farbe sehr solide aufgetragen werden, und, wie meist, ist auch hier das Verschiedenartigste mit *einer* Farbe, gelbbraun mit Stich ins Grüne bestritten. Auch der sonst roth bezogene Sessel hat einen warmen Leder-ton. Diess Grün, erhellt durch den Brokat, auf dem grelle Reflexschimmer ausgesät sind, giebt mit Roth einen lebhaften Kontrast. Nur das Gesicht kommt dabei in Nachtheil: wenn es durch Helligkeit hervortritt, so entbehrt es der Selbstständigkeit im Ton. Denn da es, nicht bloss in den blonden Haaren, dem Anzug homogen ist, zum Theil auch neutral grau, so fehlt ihm die Widerstandskraft und es verfällt, durchs Roth, dessen grünlicher Komplementärfarbe. Dadurch kommt ein metallischer Ton in das Bild, der durch die deckenden und reflectirenden Farben noch gesteigert wird und mit jenen starren Formen des Kostüms gegen das warme Leben conspirirt.

1) La Reina stava vestita di verde guarnita d'oro adoloratissima. Depesche des Bischofs Gandolfo vom 4. Januar 1630 aus Madrid.

2) Ein solches Nasentuch (pañuelo), das aber auch als Kelchtuch dienen könne, und das von einer verstorbenen Braut herrührte, bietet dem Grossherzog Ferdinand II sein Agent Paolo di Sera in Venedig für 200 Ducaten an (Brief vom 6. Febr. 1648, Medic. Archiv).

Der so schroff spanische Charakter des Bildnisses der Infantin Maria fällt noch mehr auf, wenn man es mit dem ihrer Schwester von Frankreich vergleicht. Von *Anne d'Autriche*, die meist nur in wenig ansprechenden Porträts ihres corpulenten Witwenstandes verbreitet ist, giebt es auch ein jugendlicheres Bildniss, von keinem geringeren als Rubens. Er muss dieses Bildniss in einer seiner glücklichsten Stunden gemalt haben und, nach der seltenen Abwesenheit seiner Manier in Frauenbildern, mehr als sonst bei hohen Herrschaften üblich, in Gegenwart des Originals.

Wie doch aus den einander so ähnlichen Schwestern durch den Geschmack zweier Nationen so völlig unähnliche Erscheinungen werden konnten!

Viel lebenswärmer als auf Roth musste die blonde Gestalt hervortreten auf dem dunkelgrünen Vorhang mit den goldenen Lilien! Am Hof von Paris durfte der schönste Hals und Nacken frei sich zeigen, umrahmt von den Curven des Kelchs eines fächerförmig emporstehenden Spitzenkragens; während der Kopf der Schwester abgeschnitten auf dem Tüllkragen liegt. Ein milder, anspruchsloser, gütiger Blick galt nicht für der Würde nachtheilig; und eben so wenig ein bequem vornehmes Sitzen, statt jenes fast militärisch strammen Stands. Das dunkle Kleid mit der schlichten Schleife, das Perlenhalsband beweist, dass man bereits Einfachheit für den besten Schmuck der Schönheit, selbst der gekrönten, hielt.

Rubens durfte endlich die wunderschönen Hände der Königin förmlich ausstellen, ohne jeden Ring oder Armband. Von ihnen sagte Madame de Motteville: „ihre Hände und Arme waren von erstaunlicher Schönheit, und ganz Europa hat ihr Lob verkündigen hören, sie hatten, ohne Uebertreibung, die Weisse des Schnees“. Man sehe nun die Hand, welche sich bei Velazquez über die Armlehne legt. Sie ist eckig und kümmerlich, das Gegentheil schöner Linien, und erinnert fast an eine im Krampf gekrümmte Hand.

Und so erscheint also hier die phlegmatischere und beschränktere Anna belebt und verschönert durch französische Grazie und eine keinen beengenden Vorschriften unterworfenen Kunst, während die Reize der lebhafteren und aufgeweckteren Maria in der Erstarrung altspanischer Etiquette wie gebunden blieben¹⁾.

¹⁾ Das Bildniss der Königin Anna war eine der ersten Zierden der Galerie

Jusepe Ribera.

Während dieser ersten Anwesenheit in Neapel besuchte er auch den seit einem Jahrzehnt als Hofmaler der Vicekönige in angesehener Stellung lebenden Ribera, in seiner geräumigen Wohnung gegenüber S. Francesco Xaver (jetzt S. Ferdinando).

Zwar Pacheco erwähnt diesen Besuch nicht; erst Cean hat die Notiz, man weiss nicht woher. Indess wenn Velazquez auch kein Verlangen gehabt hätte, den berühmtesten Maler seiner Nation persönlich kennen zu lernen, er hätte ihm kaum vorbeigehen können. Ribera hatte von Osuna die Oberleitung aller künstlerischen Arbeiten im Palazzo Reale erhalten, und dort residierte damals die Königin Maria. Fremde Maler pflegten ihn aufzusuchen, z. B. unser Sandrart, denn er war auch einer der besten Führer in den Palästen und Kirchen Neapels. In Rom musste er oft von ihm gehört haben, er war erst vor kurzem (wahrscheinlich 1628) in die Akademie von S. Luca aufgenommen worden. Der Kampf um die Ausmalung der Kapelle des Tesoro im Dom, der seit achtzehn Jahren die Malergilden beider Städte aufregte, war eben in ein akutes Stadium getreten; denn fast gleichzeitig mit Velazquez war Domenichino endlich nach Neapel gekommen; bald darauf folgte Lanfranco, um die Freskobemalung der Kuppel im Gesù vorzunehmen.

Aber auch abgesehen von dem Wunsch über diese verworrene Angelegenheit wol informirt zu sein, gab es wol kaum Jemanden in Italien, mit dem es Velazquez so gereizt hätte, sich über Fragen der Malerei zu verständigen. Er hatte sich jetzt ganz von der dunklen Manier seiner ersten Jahre freigemacht. Nun aber stand seine frühere Art in naher Beziehung zu Ribera; er hatte ihn sogar nachgeahmt: Pacheco schrieb nach Nennung

von Blenheim, und ist sowenig bekannt, dass eine gute Wiederholung im Prado (Nr. 1610) noch heute „Bildniss einer Prinzessin vom königlichen Hause von Frankreich“ heisst. Diess Gemälde befand sich im Jahre 1686 in der Galeria del cierzio: „Otra pintura de vara y media de alto del Retrato de la Reyna madre de francia Da. Ana de mano de Rubens.“ Wahrscheinlich weil es so einfach, rein und schön war, wurde es weniger bemerkt als viele, die durch ihre Maniertheit dem gewöhnlichen Geschmack mehr entgegenkommen. Wir haben es dort lange und wiederholt betrachtet, während wir dem steifen und düstern Reiterbild Carl I von van Dyck kaum einen Blick schenkten.

Ribera's noch 1648: „Und mein Schwiegersohn befolgt denselben Weg“ (II, 16).

Wie erstaunte er, als ihm gerade von dieser Seite eine Bestätigung seiner neuen Methode zu Theil wurde! Als er ihn mit Verehrung von den Malern des sechszehnten Jahrhunderts reden hörte, den finstern Chiaroscuristen als Schöpfer ganz lichter, farbenschöner, sonniger Bilder kennen lernte, in welchen Tizian's Kunst wiederaufgelebt schien, während er zu verstehen gab, dass jener dunkle und schreckliche Stil ein Zugeständniss an den Modegeschmack sei.

Freilich fehlt über die Begegnung beider Männer jeder Bericht. Allein ich glaube, man wird meiner Vermuthung Wahrscheinlichkeit nicht absprechen. Wie dieser Mann wirklich gedacht hat, darüber ist man neuerdings durch den ganz glaubwürdigen Bericht eines Zeitgenossen belehrt worden¹⁾. Diese authentischen Aeusserungen, zusammen mit einem sorgfältigen Studium seiner Werke geben ein ganz anderes Bild von ihm, als die Ueberlieferung. Die Kunstgeschichte malt ihn als einen Naturalisten, „Faustmaler“, Verächter der grossen Vorfahren; und was noch schlimmer ist, als das eingebildete, eifer- und herrschsüchtige, neidisch-intrigante, gegen seine Kollegen sogar gewalthätige Haupt einer Camorra. Aber Ribera ist mehr als andere ein Stiefkind der Ueberlieferung: diesen Mann, der sich nie durch kupplerische Speculation auf die rohe Sinnlichkeit des Zeitalters erniedrigt hat, kannten wir nur aus den im That-sächlichen unzuverlässigen, in der Gesinnung feindseligen Aufzeichnungen der Neapolitaner. Das ist aber noch nicht alles: auch die Urkunden seiner Kunst sind in weitestem Umfang verfälscht worden: Schulbilder und Nachahmungen überschwemmen unsere Galerien, und selbst das wenige was echt ist, gehört der geringwerthigeren Hälfte seines Werks an; in Deutschland giebt es von ihm nur zwei vorzügliche Bilder; da ist es kein Wunder, dass noch Niemand Lust gehabt hat, seine „Rettung“ zu unternehmen, ja nur sich mit ihm zu beschäftigen.

Es war im Jahre 1625, als ihn der Maler Jusepe Martinez aus Saragossa in Neapel aufsuchte. Da Leute wie er überhaupt nicht viele Ideen im Kopf zu haben pflegen, so darf man annehmen, dass er zu Velazquez ungefähr dasselbe gesagt hat, wie

¹⁾ Jusepe Martinez, Discursos practicables del nobilissimo arte de la pintura, public. p. D. Valentin Carderera. Madrid 1866. S. 33 ff.

das was uns Martinez aufgeschrieben hat. „Ich empfang, sagt er u. a., von ihm (nach seiner sonderbaren Sitte nennt er nicht den Namen) viel Artigkeit: er zeigte mir einige Cabinete und Galerien der grossen Paläste; alles machte mir unendlich viel Vergnügen, aber weil ich von Rom kam, erschien mir alles klein; denn in dieser Stadt dreht sich alles mehr um Militär und Kavallerie als um Dinge der zeichnenden Kunst. So sagte ich zu meinem Landsmann, und so bestätigte er mir.“ Ganz so gefällig übrigens erwies er sich auch gegen Joachim von Sandrart ¹⁾, der ihn „höflich“ nennt; er habe ihn zum Cavalier Massimo begleitet, einem Künstler also, gegen den er nach der Lästchronik als gehassten und überlegenen Rivalen einen Streich ehrloser Tücke verübt haben sollte.

Nicht weniger widersprechen seine Aeusserungen den landläufigen Vorstellungen von ihm als einem naturalistischen Know-nothing. „Ich fragte ihn, erzählt der saragossaner Maler weiter, ob er nicht Sehnsucht empfinde nach Rom zu kommen, um die Originalgemälde seiner früheren Studien wieder zu sehn. Da seufzte er tief auf und sagte: Nicht nur sie wieder zu sehen verlangt mich, sondern sie von neuem zu studiren. Denn das sind Werke die sehr oft studirt und durchdacht werden müssen. Freilich malt man jetzt nach anderm Kurs (*rumbo*) und anderer Praxis. Dennoch wenn man sich nicht auf diese Basis des Studiums gründet, so wird es leichtlich ein schlimmes Ende nehmen, zumal in den Historien, welche der Polarstern der Vollkommenheit sind; und darin unterweisen uns die vom unsterblichen Raphael im heiligen Palast gemalten Geschichten; wer diese Werke studirt, wird sich zum wahrhaften und vollendeten Historienmaler bilden“ ²⁾.

Diese Worte, fügt Martinez hinzu, zeigten mir wie wenig zutreffend jenes Gerede war, wonach dieser grosse Maler sich rühmen sollte, dass keiner der Alten und Neuen seine unübertreffliche Malerei erreicht habe.

¹⁾ Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie. Nürnberg 1675. S. 191.

²⁾ No solo tengo deseo de verlas, sino de volver de nuevo á estudiarlas, que son obras tales, que quieren ser estudiadas y meditadas muchas veces, que aunque ahora se pinta por diferente rumbo y práctica, si no se funda en esta base de estudios parará en ruina fácilmente, y en particular en sus historiados, que son el norte de la perfeccion que dije, en la que nos enseñan las historias del inmortal Rafael pintadas en el Sacro Palacio; el que estudiare estas obras, se hará historiador verdadero y consumado S. 35.

Jusepe Ribera hatte sich unter italischem Himmel und, wie so viele fremde Maler, unter den wechselnden Einwirkungen eines freien Wanderlebens zum Künstler durchgearbeitet. Es war ein Beweis seltener Kraft des Charakters, wenn das Ergebniss eine künstlerische Durchbildung war, wie er sie besser kaum in strengster Schule hätte empfangen können. Wahrscheinlich waren es die Lehren und Erzählungen seines Meisters Ribalta in Valencia, die ihn auf die lombardische Schule hingewiesen hatten; er hatte sich nach Parma gewandt, und so in Correggio vertieft, dass eine dort von ihm ausgemalte Kapelle damals oft von Reisenden für eine Arbeit dieses Meisters gehalten wurde¹⁾. Diess war der ursprüngliche Spagnoletto. Allein seit Correggio war der Geschmack in Italien ein ganz anderer geworden. Das Publikum dieses Jahrhunderts verlangte derbere Kost als Poesie des Lichts, heiter unbefangene Umdichtung kirchlicher Legenden bloss nach dem freien Kanon von Schönheit und Liebreiz. Caravaggio's, auch eines Lombarden, neue Art machte selbst im Schooss der Schule von Bologna einen stärkeren Eindruck als die dort aufgerichteten erhabenen Muster der Vorzeit: Guido, Guercino gingen zu der plastischen, pastosen Manier über. Zwar dem Gründer des „Naturalismus“ waren jene anspruchlosen, echt malerischen Motive aus dem alltäglichen Leben nach niederländischer Art die liebsten; er war glücklich in Wahl frischer, hübscher, jugendlicher Modelle. Aber die Mehrzahl der Besteller verlangte Realitäten ganz anderer Art. Die Zeit war gross in der Technik der Folterkammer. Agostino Caracci hatte die Schindung des hl. Bartolomäus mit dem Phlegma einer anatomischen Demonstration dargestellt, Poussin in kunstgerechter Abhaspelung des Darms des hl. Erasmus den Preis der Grässlichkeit und Geschmacklosigkeit gewonnen, Guido in der Kreuzigung des Petrus das Muster eines Henkerstücks gegeben, und Domenichino in der rührenden Scene des letzten Abendmahls des hl. Hieronymus den Kirchenvater als Bild der Greisenhaftigkeit im ekelhaftesten Verfall darstellen zu müssen geglaubt. Ribera, der anfangs nur den Antrieben seines malerischen Gefühls gefolgt war und in Folge dessen mit Noth zu kämpfen hatte, lernte, dass wer seine Zeit beherrschen will, ihr dienen muss. Er

¹⁾ L. Scaramuccia, le finezze de penelli italiani. Pavia 1674, S. 174. Die Kirche war S. Maria Blanca de' PP. Scalzi. Aus jener Zeit ist dort nur noch ein ganz verdorbenes Bild des hl. Martin geblieben, in S. Andrea.

studierte Caravaggio und wurde, ohne ihn persönlich gekannt zu haben, sein geistreichster Schüler. Da ihm als Spanier auch realistische Auffassung und melancholische Devotion nicht fremd war, so liess er im Fach des ascetischen Naturalismus bald alle Zeitgenossen hinter sich zurück. Er gab seinen Märtyrern einen Localton des Schaffots, seinen Köpfen und Gestalten eine Energie des Reliefs und Gelehrsamkeit der Modellirung, seinen Geberden eine stilvolle Mächtigkeit und oft ein tiefes Pathos, dass viele erklärten, die Unzulänglichkeit aller übrigen sei hier Ereigniss. Wenn also malerisches Gefühl und früheste Eindrücke den lombardo-venezianischen Schulen angehörten, wenn seine gründliche Kunstbildung ihn mit Verehrung gegen die Werke des Vatikan erfüllte, so hatten ihn Zeitgeist und Interesse zu einem *tenebroso* gemacht. Aber diese seine Arbeiten erfreuten sich einer solchen Nachfrage, dass er erst zu ihrer Vervielfältigung durch die Nadel griff, dann die Mithilfe von Schülern in Anspruch nahm. Sie machen die Mehrzahl seiner Werke aus; aber wenn sie ihm Weltruf und glänzendes Einkommen verschafften, bei der Nachwelt haben sie ihm empfindlich geschadet, sie haben die besseren Werke seiner ersten lichten Manier in Vergessenheit gebracht. Diese hat er aber nie verlernt: sie begegnet uns nicht nur im Anfang, sondern auch in der Mitte und ganz am Schluss seiner Laufbahn. Die Concepcion in dem Montereykloster zu Salamanca (1635) überragt alles was Guido und Murillo in der Interpretation dieses Mysteriums erreicht haben; sein Meisterwerk, die Communion der Apostel in San Martino (1651) war eine der tiefempfundensten religiösen Schöpfungen des Jahrhunderts. —

Ribera führte seinen Gast in eine neue grosse Kirche, S. Trinità maggiore, um ihm das erste öffentliche Werk zu zeigen, das ihm nach seinem Empортаuchen aus dem Dunkel anvertraut worden war. Den Auftrag von drei Historien aus dem Leben des hl. Ignatius verdankte er seinem ersten Gönner und Entdecker, Osuna, oder vielmehr dessen Beichtvater. Derselbe hatte den schönen h. Antonius mit dem Jesuskind veranlasst, der lange eine Kapelle von S. Francesco Xaverio geziert hat¹⁾.

Man sieht hier den früheren Soldaten und *hidalgo*, den feurigen phantastischen Basken, der durch einen plötzlichen Entschluss zum Mönch umgewandelt ist, aber sich noch etwas unge-

1) In der Sacristei von S. Ferdinando, wie die Kirche jetzt heisst, ist eine gute Kopie, eine Originalreplik (?) ist in der Akademie von S. Fernando zu Madrid.

stüm linkisch benimmt. Da kniet er, mit weit ausgebreiteten Armen, in fast wilder Entschlossenheit, während ihm in einer Strahlensonne das Monogramm Jesu gezeigt wird; dort wendet er sich überrascht, entzückt, fast verlegen um nach dem hohen Besuch U. L. F., die ihn beim Schreiben der Constitutionen überrascht; hier huldigt er mit seinen Gefährten in soldatischer Subordination dem Stellvertreter Christi. Man sieht wie frisch noch Ribera's parmensische Erinnerungen waren: das berühmte Porträt Paul III von Tizian im farnesischen Palast ist in das Bild aufgenommen. Historische Farbe, Wahrheit der Charaktere lassen also nichts zu wünschen übrig; aber was war das für seinen Begleiter neben diesem lichtblauen Himmel mit den goldenen Wölkchen des nahenden Abends, diesen blonden, blühenden, wilden Himmelskindern, und der jugendlichen Madonna, die mütterlich, huldvoll, an ihr Kind sich anschmiegt, das nach dem wunderlichen Heiligen forschend das Köpfchen zurückdreht. Jenes „Colorit Tizian's“, welches die Caracci zur Nachachtung vorgeschrieben hatten, aber Niemand mehr verstand, hier war es wieder gefunden. In diesen drei Bildern war nichts dunkel als Augen und Talar des Heiligen; etwas lichter, farbenschöner hatte Velazquez aus diesem Jahrhundert in Italien nicht gesehn.

Das Atelier am Anfang der Strasse Toledo enthielt eine seltsame Gesellschaft. Der *Pittor di Corte* war damals sehr in Anspruch genommen durch den Vicekönig, Herzog von Alcalá. Da Ribera fast alle seine Werke datirte, so lässt sich das Inventar fast für jedes Jahr feststellen. Im Jahre 1630 veranschaulichte es die „zwei Seelen“, welche in seiner Brust wohnten. Da sah man einen Apoll mit Marsyas¹⁾, ein Studium jugendlicher Männlichkeit; der Silberglanz der Haut, die grünlichen Halbtöne, die goldenen Haare zu einer eigenen Harmonie gestimmt auf dem Grund des schimmernden purpurnen Mantels; eine herrliche Gestalt, an der man sah (wenn man es aus den Marmorköpfen nicht schon wüsste, die man oft zu den Füßen seiner Blutzengen erblickt oder in der Hand des blinden Bildhauers Gambazo, Prado 1003), dass auch er im *Cortile delle statue* seine Andacht verrichtet hat. Man vergleiche die fade Gestalt Apollos in der Galerie des Luxemburg. Das Nachtstück der Hirten war

¹⁾ Im Palast zu Madrid nach den Inventaren von 1666 fig.; es hing im Schlaf- und Sterbezimmer Philipp IV. Später in den Galerien des Infanten D. Luis de Borbon und Salamanca's, 1874 zu Paris für 2000 Fr. verkauft, bez. 1630.

eine Erinnerung an S. Prospero in Reggio: Maria beugt sich lächelnd über das Kind¹⁾.

Daneben stand eine Curiosität, das Bildniss einer bärtigen Frau aus den Abruzzen, Maddalena Ventura mit ihrem Mann, das Kind an der Brust; es war für den Vicekönig bestimmt²⁾. Für denselben gelehrten Herrn waren Bilder von Bettelphilosophen, einer „Archimedes“ gescholten (Prado 1010, bz. 1630), er sah aus wie eine Caricatur Michelangelo's. Seit einiger Zeit hatte er ein ganz besonders unheimliches Modell angenommen: eine Hünengestalt mit starkem breitem Schädel, dicken schwarzen Brauen, tückischen Augen und eingedrückter Nase, einen Kerl den Lavater ohne Belastungszeugen der Galere bestimmt haben würde. Dieses Ungeheuer ist am unverfälschtesten aufbewahrt in dem hl. Rochus (Prado Nr. 1000, bz. 1631); es lag aber bereits dem Träumer Jakob (ebenda Nr. 982 von 1626) zu Grunde, und ist noch in dem Elias der Karthause von S. Martino (1638) wiederzuerkennen.

Jener Schläfer mit der Himmelsleiter wird so wenig durch Lage und Beleuchtung wie durch seine Physiognomie anziehen. Aber über der Oede ringsum, die in meilenweiter Ferne durch tiefblaue Hügel begrenzt wird, breitet sich ein Tageshimmel aus mit grauem Gewölk, zwischen dem ein sanfter goldener Lichtstrahl herabsteigt. Nur bei scharfem Sehen unterscheidet man darin kleine lichte Elfen. Es ist nur der natürliche Sonnenschein, aber man sehe sich in dem Saal Isabella II um bei allen Glorienmalern, ihr Licht wird sich neben diesem wie getünchte Wand ausnehmen. Dieser Patriarch ist aus dem frühesten Jahr, in dem datirte Gemälde Spagnoletto's vorkommen, 1626, aus demselben wie die Himmelfahrt der Magdalena in der Akademie von S. Fernando, das erste Beispiel jenes schwermüthigen Frauentypus, der bei ihm viele Jahre lang wiederkehrt, mit seinen grossen, dunklen träumerischen Augen, und den langen Händen mit den dünnen Fingern; in ruhigem Zauber kaum von italienischen Malern dieses Jahrhunderts erreicht. —

Irren wir nicht, so nahm Velazquez einen berichtigten und günstigen Eindruck von Ribera mit nach Madrid. Die überaus

¹⁾ Diess Rundbild, sehr nachgedunkelt, ist in der Galerie des Herrn Consul Weber in Hamburg; bez. 1630. Auch ein Evangelist Matthäus fällt in dieses Jahr, Palomino III, 313.

²⁾ Früher in S. Ildefonso, jetzt in der Academie von S. Fernando, Nr. 140, nicht aufgestellt oder abhanden gekommen, bez. 1631.

zahlreichen Gemälde, welche sich in den nächsten Jahrzehnten in dem königlichen Palast und im Escorial sammelten, meist in bewohnten Gemächern, zeigen wie er dort Mode geworden war. Das Museum des Prado allein besitzt noch 58, der Escorial 16 Stücke; aber viele der interessantesten sind verloren: die mythologischen und alltestamentlichen. Unter den ausgewählten Meisterwerken des „Spiegelsaals“ befanden sich: Jael und Sisera, Delila und Samson, wozu eine feine Zeichnung im Museum von Cordoba ist. Wie eigen und wahr empfunden er auch mythologische Katastrophen zu behandeln wusste, davon giebt der Tod des Adonis eine Vorstellung, der einst im Palast war und vielleicht von dort in die Galerie Corsini zu Rom kam. Das Schicksal des grossen „Triumphs des Bacchus“ ist schon erwähnt worden (S. 259)¹⁾. Diese und ähnliche Bilder würden, wenn sie erhalten wären, in die Einförmigkeit der jetzt dort fast allein noch vertretenen Heiligenfiguren eine erfreuliche Abwechslung gebracht haben.

In Neapel hat sich Velazquez wahrscheinlich nach Spanien eingeschifft. „Nach anderthalb Jahren Abwesenheit, so erzählt Pacheco, kehrte er zurück und traf zu Anfang 1631 in Madrid ein. Er wurde vom Conde Duque sehr wohl aufgenommen. Auf sein Geheiss verfügte er sich sogleich zum Handkuss S. M. und dankte ihm sehr, dass er sich von keinem andern Maler habe aufnehmen lassen. S. M. war sehr erfreut über seine Rückkehr“. Für diesen scheint er auch einige Gemälde gekauft zu haben: wenigstens werden in einer Quittung von 1634 neben dem Vulcan und Joseph, eine Danae von Tizian, eine Susanna von Cambiasi und ein Bassano genannt.

¹⁾ Das Inventar enthält noch „Loth mit seiner Familie von Engeln aus Sodom geleitet“. Dieses Gemälde befindet sich im Escorial N. 442 und heisst jetzt A. Vaccaro, ist aber ebenso wie die Epiphanie im Palast (N. 574) daselbst und die Auferstehung Christi im Prado (N. 517) ein Werk des *Pietro Novelli*, genannt *il Morrealese*, des namhaftesten sicilianischen Malers dieses Jahrhunderts, der in Madrid nicht bekannt scheint.

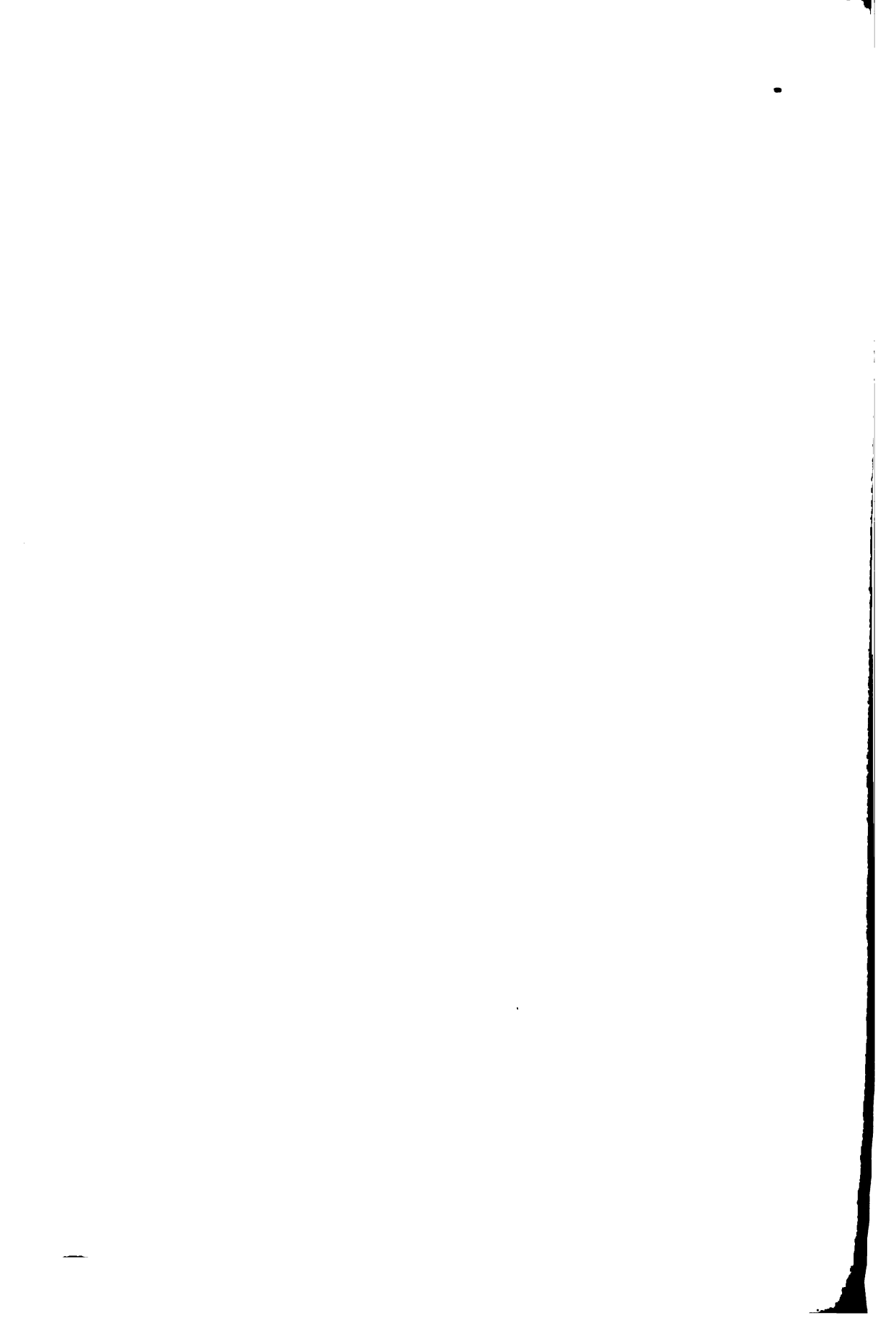


VIERTES BUCH.

DIE TAGE VON BUEN RETIRO.

(1631—1648.)

Hofämter — Buen Retiro — Die Uebergabe von Breda — Die grossen
Hofjagden und die Jägerbildnisse — Cano und Murillo —
Christusbilder.



Achtzehn Jahre

lebte Velazquez von jetzt an ohne Unterbrechung am Hofe Philipp IV. Diess war die Zeit seiner besten Manneskraft. Nach der Arbeit der Schule, dem Suchen und den Versuchen der Lehrjahre, nach den Lorbeern und Anfechtungen der ersten Meisterjahre, hatte er diese italienische Pause gehabt — für den höheren Menschen ist ja die wahre Ruhe Wechsel in der Bewegung. In der Kunstwelt Italiens hatte er frei aufgeathmet, war seiner selbst völlig gewiss geworden, und hatte, durch Aufnehmen, neue Schaffenslust gewonnen.

Diese achtzehn Jahre fallen zusammen mit der zweiten Hälfte des grossen Kriegs, in dem auch Spanien seine letzte Kraft miteingesetzt hat, und nach dem es aus der Reihe der Grossmächte verschwand. Am Hof merkte man wenig von diesem Niedergang, ausser in der Finanzklemme, die aber dort chronisch war. Die Menschen, sagt ein Comödiendichter, pflegen immer guter Dinge zu sein, wenn sie auf dem Wege sind sich zu ruiniren. Der zerstörende Krieg fand in Madrid seinen lautesten Wiederhall in den Siegesfesten, wo Phantasie und Luxus sich fortwährend überboten. Mit der lange vergeblich ersehnten Geburt eines Thronerben war Freude und Leben im königlichen Hause eingezogen; neben ihm blühte ein liebliches Prinzesschen auf, dem eine von beiden, die kaiserliche oder die Krone von Frankreich, man wusste noch nicht welche, zugebracht war. Ein Lustschloss und ein Jagdschloss entstanden, welche die Kunstwelt im weitesten Umkreis in Bewegung brachten: alles was die Halbinsel, Flandern, Italien von Talenten und Kunstwerken übrig hatte, wurde herbeigeholt. Besonders die erste Hälfte dieser Zeit, die dreissiger Jahre, waren wol die glücklichsten, welche Velazquez und Philipp IV erlebt haben. Der Hofmaler stand im Vordertreffen eines Heers von Talenten, nahe dem Ohre des Monarchen, aber ohne die Anfechtungen, welche ein amtlich Vorgesetzter zu befehlen gehabt hätte. Da er Niemanden den Raum vertrat, nur

darauf aus war alle aufs beste zu verwenden, zu fördern, so kann man sein Leben gewiss ein fruchtbares und glückliches nennen.

Aber ebendesshalb vielleicht ist wenig daraus zu erzählen. Die Urkunden berichten ausser der Verheirathung seiner Tochter nur die Ernennungen zu Hofämtern, die Gehaltserhöhungen und Abschlagszahlungen, die Reisen mit dem Hofe.

- Biographien der Vergangenheit sind Produkte der Quellen, sie spiegeln in ihrer fragmentarischer Ungleichheit deren Vorzüge und Mängel ab. Das wichtigste fehlt oft ganz, und das nichtige drängt sich ausführlich und authentisch vor. Wenn der Künstler selbst Veranlassung gehabt hätte, sein Leben zu erzählen, zu welcher Klasse von Biographien hätte die seinige wohl gehört? Wir fürchten, es würde wenig darin stehen von seinen Werken: Maler wie er sprechen nicht gern von dem was sie weggegeben haben; aber als echter Hofmann würde er wol die Gnaden berichtet haben, deren Akten die Archive bewahren, und die Feste an denen er mitgeholfen. Für Kunstfreunde und Künstler liegt das Leben eines Malers in seinen Werken, in den Wandlungen der Darstellungsformen und der Technik. Welch ein Buch würde es geben, wenn man die Historie eines jeden Bildnisses könnte, den Anstoss, die Sitzungen, die Urtheile (deren Spuren in vielen *pentimenti*), die Anerkennung und Anfeindung! Jedes wäre eine kleine Novelle. Aber wir erfahren nicht einmal die Jahreszahlen!

Es giebt indess noch andere Erlebnisse als die der Familie, der Berufsthätigkeit und der Erfolge oder Misserfolge im Leben. Wir denken, ein Künstler, der in der grossen Welt lebt und deren Personen zu studiren hat, würde, wenn er das erzählte, was die lebendigsten Erinnerungen zurückgelassen hat, wie Goethe, auch von dem reden, was er als Zuschauer der grossen Zeitbühnen erlebt hat, obwol er da nur einer unter Tausenden war — der Bühne der Geschichte und der idealen Bühne der Dichtung und Kunst. Denn das ist es doch, weshalb man am Ende sich sagt, dass es der Mühe werth gewesen ist zu leben. Wenn man die Chronik von Hof und Hauptstadt aufschlägt, dann gewinnen die leeren Rahmen dieser Jahre Gestalt und Farbe; da liegen die Begebenheiten, *quarum pars magna fuit*.

Aemter und Gehalt.

Velazquez hat in diesen Jahren zu seiner Stelle als Kammermaler nach und nach mehrere Aemter bekommen. Zum kleinsten

Theil waren sie von der technisch-administrativen Klasse, der Mehrzahl nach blosse Hofämter. Ihre Funktionen betrafen den täglichen Dienst der Majestät und das Ceremoniell des Palastes. Sie waren die bequemste Form, ihm Einkommenszuschüsse zu gewähren, und zugleich Ehrentitel, die einem Hofmann unentbehrlich sind, um seine gesellschaftliche Stellung zu festigen und zu erhöhen. Man erinnert sich, dass schon Jan van Eyck bei Philipp dem Guten *varlet de chambre* war. Zu jener Zeit war der Maler Juan van der Hamen *archero*, d. h. von der burgundischen Leibwache; der florentiner Bildhauer Rutilio Gaxi einer der zwanzig *acroys* oder *gentilhombres de la casa*, welche den König in die Kirche und bei Festen begleiteten¹).

Schon vor der italienischen Reise war er zum *Ugier de cámara* (Leibthürhüter) ernannt und als solcher (am 7. März 1627) beedigt worden. Der Gehalt betrug 428,000 maravedis. Nach Palomino war der Posten höchst ehrenvoll, nach dem Parmenser Flavio Atti bedeutete er etwas mehr als Portier und weniger als Unterkämmerer (*ayuda de cámara*). Ihr Stand war am Eingang der Antecámara im Westflügel des Alcazar. Ein solches Amt gab Gelegenheit zu interessanten wie lästigen Bekanntschaften und Vertraulichkeiten. — Hierauf folgten die S. 255 erwähnten Vergünstigungen.

Durch königliches Dekret vom 18. Mai 1633 erhält er *un paso de vara de alguasil de casa y corte*, d. h. das Recht der Uebertragung des Stabs oder Amtes eines Gerichtsdieners des obersten Gerichtshofs von Castilien. Nach Palomino wurde dieser *paso* auf 4000 Dukaten berechnet; Vicencio Carducho war sein Gesuch um eine solche *vara* (13. Oktober 1631) abgeschlagen worden. Das arabische Wort *Alguazil* bezeichnet den Träger des Gerichtsstabs (*vara alta de justicia*). Der Leser kennt diese Schrecken der *pícaros* aus dem Gil Blas von Santillana; aber solche Häscher waren Alguazile niederer Ordnung (*menores*). Hier haben wir den *Alguazil mayor*, ihrer vier gehörten zum Personal jener *corte*, deren Präsident der oberste Justizbeamte des Staats war.

Im Jahre 1634 erhielt er tausend Dukaten für 18 von Francisco de Rioja taxirte Gemälde, zu welcher ausser den S. 326 genannten, ein Bildniss der Königin und des Prinzen, und mehrere Landschaften, Blumen- und Küchenstücke gehörten.

Im Anfang desselben Jahres vermählte Velazquez seine einzige

¹) Palomino, museo III, 318. 354. Rodriguez Vila, Etiquetas de la casa de Austria. Madrid p. 42. Eine Anzahl der Dokumente veröffentlicht Zarco del Valle, Documentos LV, 398 ff.

Tochter *Francisca* mit dem Maler Juan Bautista Martinez del *Mazo*; ihm trat der Schwiegervater bei diesem Anlass seinen Posten des Ugiere de cámara ab, am 30. Januar.

Vielleicht erhielt er als Ersatz und Beförderung die Stelle eines *ayuda de guardaropa*, die zu seinem Beruf schon in näherer Beziehung stand, denn die *Guardaropa* enthielt die Mobilien, Gemälde, Kunstschränke, Tapisserien, welche bei Ausstattung der Gemächer verwandt wurden.

Am 16. Oktober 1636 reicht er eine Bittschrift ein um Auszahlung von 15,803 Realen, der Summe des ihm schuldigen Gehalts, der unterbliebenen Zahlungen für königliche Bauten (*obras reales*) und des Werthes eines nicht gelieferten Anzugs; die Gemäldehonorare seien nicht mit einbegriffen. Die Gewährung seines Gesuchs werde ihn in Stand setzen, das aufgetragene grosse Gemälde in der Torre de la Parada auszuführen; er sei in grosser Noth (*se halla en mucha necesidad*).

Im Jahre 1637 erhält er 1100 *Reales de plata* auf Rechnung seiner Arbeiten aus dem Fiskus (*en el dinero de la cámara*) durch den Herzog von Medina de las Torres; und am 19. August 5000 Realen durch eine Ausfertigung des Protonotars von Aragon, Villanueva, für frühere und zukünftige Arbeiten. Diess könnte die *ayuda de costa* von 500 Silberdukaten sein, die Palomino erwähnt.

Durch Dekret vom 27. Februar 1640 gewährt ihm der König einen Jahresgehalt von 500 Dukaten, zahlbar vom 1. März an, aus dem Fond der täglichen Ausgaben der königl. Speisekammer (*en los ordinarios de la despensa de casa real*), und zwar auf Rechnung seines früheren Guthabens und zukünftiger Arbeiten, solange bis jenes getilgt ist.

Dann folgt das *oficio* eines *Escribano, acrecentado en el repeso mayor de corte* (Schreiber bei dem Oberwaageamt), nach Palomino 6000 Dukaten werth; ein Gegenstück zu jenem *paso de vara*.

Im Jahre 1643 wird er *Ayuda de cámara*, ohne Ausübung (*sin ejercicio*). Diese *Ayudas* waren Personen von Geburt; wenn sie Dienst hatten, schliefen sie in der Nähe des Königs; sie trugen einen schwarzen Schlüssel im Gürtel, „so gross wie ein Kellerschlüssel“, während die *gentilhombres de cámara* einen vergoldeten besaßen. Diesen Schlüssel, bemerkt Palomino, wünschen sich viele Ordensritter; nach ihm hatte er ihn schon vor jener Ernennung erhalten.

Durch ein Dekret vom 9. Juni 1643 wird er Direktorialassistent der königl. Bauten (*para que debajo de la mano del Marq^s. de Malpica asista a la superintendencia de las obras particulares q̄ Su Maj^l señalaré*).

Im Jahre 1646 *Ayuda de cámara* mit effectivem Dienst.

Am 22. Februar 1647 wird er zum Inspcctor und Zahlmeister des

achteckigen Saals ernannt (*veedor y contador de la pieza ochavada*). Um diese Zeit erhält er auch eine geräumige Wohnung (*vivienda capaz*) in der Casa del Tesoro, ohne den *aposeno* in der Stadt zu verlieren.

Am 11. Mai 1647 klagt er, dass man ihm das Salär für die Arbeiten seit Johannis 1645 schulde und bittet, ihn aus irgend welchem Fond zu bezahlen, die activ Dienenden sollten den Almosenempfängern und den Pensionären vorangehn.

Im Jahre 1648 stellt er vor, dass sein Malergehalt von 1630—34, seine Gemälde-Honorare von 1628—40 ausstehen und berechnet sein Guthaben auf 34,000 Realen, nach Abzug der 500 Dukaten von 1640. Er beantragt Erhöhung seines Gehalts auf 700 Dukaten, die ihm auch gewährt wird. —

Diese Aktenstücke geben einen Einblick in die Finanzzustände des spanischen Hofes, — die übrigens nie ein Geheimniss gewesen sind. *Il Rè non paga nessuno* (der König bezahlt Niemanden) schreibt Baglioni am 19. November 1630. Nach Giustianini's Relation von 1649 war freilich der königliche Palast ein solcher Schlund, dass wenn alle Gehälter hätten pünktlich ausbezahlt werden sollen, die alljährliche Goldernte Amerika's nicht ausgereicht hätte; bloss die Livreen kosteten 130,000 Dukaten. Die Privatschatulle (*borsillo*) belief sich auf zweitausend Dukaten monatlich, aber Philipp IV war nicht freigebig; nach Querini (1656) „weil, was man einem gebe, vielen genommen werde“. Alle Renten waren den Genuesen verpfändet. „Es giebt keinen Stand, schreibt Alvise Corner im Jahre 1624, keinen Rang und keinen Privilegirten, der pünktlich Befriedigung erlangen könnte, selbst den Wachen des Königs, die stets um ihn sind, steht ihr Sold von drei Jahren aus. Man stelle sich die Indulgenzen, die Beschwerden, die Abzüge vor. Als besondere Gnade kann man eine Anweisung seines Credits auf eine der Münzen des Reichs erhalten, die vielleicht hundert Meilen von Madrid entfernt ist. Hier wird aber nur Kupfer geprägt, und wenn man hinkommt, ist nicht einmal das Metall vorrätzig, denn alles was gemünzt ist wandert gleich nach Madrid für die Bedürfnisse des königlichen Hauses; ausserdem liegen bereits hundert Anweisungen bereit. So verkauft man gern wenn auch mit Schaden seinen Credit!“

Bei Personen die in Gunst standen, wie unser Maler, liess man sich zuweilen zu Transaktionen herab; er erhält dann eine Gehaltserhöhung, erklärt sich für befriedigt, sein Guthaben für erloschen und verzichtet auf zukünftige Honorare.

Buen Retiro.

Seit dem vierten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts kann man kaum spanische Geschichten lesen, ohne dem Namen Buen Retiro zu begegnen. Die Chronik des Hofes und der Stadt, die Werke der Dichter und Maler sind eng mit diesem Lustort verknüpft. Als Calderon in der Johannismacht 1636 hier die grosse Comödie mit der Beschreibung der drei Welttheile aufgeführt hatte, verlieh ihm Philipp IV das Ritterkreuz von Santiago, „unter allgemeinem Beifall der Residenz“¹⁾. Hier hatte sich das Treiben des burgundisch-spanischen Hofes, an dessen Spitze ein zerstreungsbedürftiger Fürst stand, den sein Minister nicht zu Athem kommen lassen wollte, eine den veränderten Sitten entsprechende Bühne geschaffen. Die Phantasie der Ingenieure Toscana's und die Neuerungen seiner Musiker, das Genie der spanischen Theaterdichter, die Gewandtheit der Madrider Maler, die hier zu Decorateuren wurden, endlich die zum Kunstwerk umgewandelte Natur, das alles wurde zu ephemeren, berausenden Schöpfungen aufgeboten und vereinigt, nicht zum Heil der einzelnen Künste. Die Schauspieler waren ausser denen von Fach, zuweilen die Majestäten selbst und ihre Grossen, ja die Räte und Sekretäre. Auch die Historienmalerei hat zur Ausschmückung der Gemächer mitgeholfen. Ihre Werke, wie die der Dichtkunst am wenigsten kostend, waren wie diese das einzige von höherem Werth — fast das einzige auch was von Buen Retiro übrig geblieben ist.

Noch am Schluss des Jahrhunderts sah man hier Werke des Velazquez aus allen Zeiten seiner Künstlerlaufbahn: den Wasserträger von Sevilla, die Schmiede des Vulcan, die grossen Reiterbilder seines Königs und dessen Vaters mit ihren Gemahlinnen, das des Kronprinzen; die Uebergabe von Breda; aus seinen letzten Jahren auch die königlichen Frauengestalten, welche dem Hof des alternden Monarchen Anmuth verliehen.

Seit Madrid Residenz war, befand sich sein beliebtester Spa-

¹⁾ Cosa que ha parecido mui bien á toda la corte, sagt der Chronist von Madrid, Pinelo, zu diesem Jahre. Die Comödie war wahrscheinlich die von dem Florentiner Serrano in seinem Brief vom 21. Juni beschriebene: *Le fatiche e forze di Ercole*, wo drei Compagnien, zusammen vierzig Schauspieler mitwirkten, und die Cosimo Lotti in Scene gesetzt hatte.

ziergang an der Ostseite. Im heutigen „Salon des Prado“, wo allabendlich im Sommer tausende aller Stände im Licht der zauberischen „Nächte von Madrid“ sich baden, genoss man schon zu Philipp II Zeit (wie Perez de Messa 1595 schreibt) „im Winter die Sonne und im Sommer die Kühle“. In dem zweitausend Fuss langen, hundert breiten Weg fuhren steifgeputzte Damen langsam auf und ab, umschwärmt von Cavalieren auf ihren Andalusiern. Zwischen den drei Pappelallen, verbunden durch blühendes Rosengezweig, spielte Abends Musik und vier Brunnen erfrischten die Luft, ihr versprengtes Wasser schützte vor Staub. Auf dem Rasen, im Schatten der Bäume wurde getafelt und geliebt. Der Prado war auch unter diesem strengen Regiment ein Tempel der Cythere¹⁾.

Diese Promenade beherrschte vom Hügel gegenüber der Stadt das Kloster S. Gerónimo und sein gothischer Tempel, mit weitem Garten und Oelberg. Von Heinrich IV anderswo gegründet, aber unter Isabella hierher versetzt, stand es von jeher in enger Beziehung zum Hofe. In der Kirche tagten 1510 die Cortes von Castilien, hier wurde dem Erbprinzen gehuldigt. Um das Altarhaus lag eine königliche Wohnung (*el Cuarto (viejo)* oder *Retiro de S. Gerónimo*), von wo die Könige und die Königinnen, auch fürstliche Gäste und Gesandte ihren Einzug in die Stadt hielten, wohin jene bei Trauerfällen und in der heiligen Woche sich zurückzogen. Philipp II hatte das Haus durch Juan Bautista Toledo neu aufführen lassen, je dreissig Zimmer für sich und die Königin, mit Galerien, Thürmen, Lustgärten, Gräben, nach dem Vorbild, sagt man, eines Landhauses, das er in England mit Maria Tudor bewohnt. Auch fremde Besucher wurden hier untergebracht²⁾.

Unter seinem Nachfolger war noch ein dritter Anziehungspunkt dieser Gegend entstanden, der Palast, Garten und Platz des Herzogs von Lerma, der von Philipp III für Feste der Plaza mayor vorgezogen wurden. Bei den Dichtern erscheint er als Lieblingszuzucht romantischer Schwärmerei:

1) Fontibus et rivis constat via digna videri,
Et merito Veneri sacer est et amoribus aptus,
Aptus adulterio et plantandi cornua campus.

H. Cock, Mantua Carpentana, publ. p. Morel-Fatio. Madrid 1883.

2) Venturini beschreibt es (1571): Nel cortile vi è un orto acconcio alla romana con una fontanina in mezzo, et qui presso una ritirata da stato sotto volta, con un' altra fontanina, di sopra vi sono stanze commode etc.

*Alamicos del Prado, fuentes del Duque,
despertad á mi niña, porque me escuche* (Tirso, Don Gil. I.)

Quevedo fand ihn in seinem spätern Verfall lieblicher als in seinem Glanze¹⁾.

Der gegenwärtige Günstling hatte, treu dem neuen System der Oekonomie, die Gepflogenheit des freigebigen Vorgängers, den König in seinen eigenen Villen und Palästen zu unterhalten, nicht fortgesetzt, zum Verdruss des verwöhnten Hofes. Jetzt, nach zehn Jahren, sah er aber doch, dass er zu der alten Methode zurückkehren müsse. Philipp sollte aus dem finstern alten Alcazar, der Brutstätte melancholischer Grillen, herausgebracht werden. Die Familie seiner Frau besass in der Nähe des Prado einen Garten, er selbst hatte sich hier einen kleinen Park mit Vogelhaus angelegt, an der *huerta de S. Gerónimo*, wo er in harmloser Unterhaltung mit Fasanen, Schwänen und seltenen Hühnern von den verdrussreichen Geschäften aufathmete. Diese Gärten gewährten einen schönen Blick über die Stadt. Er kam auf den Einfall, seinen *Gallinero* zu vergrössern und zu einem ländlichen Lustort für den König, am Thor der Residenz, umzuschaffen. Er kaufte die umliegenden Grundstücke an, nahm den Mönchen einen Theil ihres Oelbergs, liess sich von der Stadt beschenken, bis er den Umkreis einer Meile zusammen hatte. Es war die Anhöhe in der ganzen Länge des Prado, von der Heerstrasse von Alcalá bis zur Atochakirche, nach Osten bis zum Bach von Valnegral. Seine Pläne hüllte er in tiefes Geheimniss, Niemand wusste wie er hinkam, was er mit der Schaar von Bauleuten, Gärtnern, Erdarbeitern beabsichtigte. „Als ich zum erstenmale dort war, schreibt der Venezianer Corner am 7. December 1633, war noch keine Idee von diesem Bau, in weniger als zwei Jahren ist alles fertig geworden²⁾“. Man hatte geglaubt, es handle sich um einen Garten³⁾, es stellte sich heraus, dass er ein

1) Oh amable, si desierta arquitectura,
mas hoy al que te ve desengañado,
que cuando frecuentada en tu ventura. (Quevedo, obras III, 6.)

2) Fué sin distincion obra y conceto,
en cuya idea á fuerza del cuidado
fué á penas dicho, quando fué formado. *Lope, Versos á la primera fiesta del palacio nuevo* (5. Oktober u. fig. 1632). Obras sueltas IX, 236. Viage del Parnasso.

3) Dove presto sarà un delizioso luogo di fontane, piante, colombaie, e pollai, Serrano 11. Sept. 1632.

zweites Aranjuez mit Palast, Theater, Plaza, Weiher und Park gewollt. Ausserordentliche Hindernisse hatten sich entgegen gestellt: das Terrain war ungleich, dürr und sandig; man musste Berge abtragen und Thäler ausfüllen, Wasserströme in Röhren von den Bergen (*Chamartin*) herleiten, „einen Brunnen für jede Blume“; aber der Sand von Madrid ist der dankbarste für den Kunstgärtner. Nicht geringer war der Widerstand, den das Unternehmen bei Hoch und Niedrig fand¹⁾. Die Madrider murrten, dass dem Verkehr mit dem Land, wie im Westen durch die Casa del campo, nun auch im Osten dieser breite Schlagbaum vorgeschoben werden sollte. Der Adel war empört über den schamlosen Verkauf der hohen Aemter und Ordentitel, die Reichen, weil sie für die Ausstattung aufs naivste gebrandschatzt, die Stadt, weil sie zu hohen Anleihen genöthigt wurde, die alten Hofleute, weil die Schlösser von Aranjuez und Pardo geplündert und die Bauten unterbrochen wurden. Das Volk stiess noch lange nach dem Tode des Olivares, bei einem Brande (1653) Flüche gegen sein Andenken aus, der diesen Palast mit dem Blut und Schweiss der Armen gebaut habe. „Man verkauft, sagt Quevedo, dem armen Landmann den Pflug, um Ew. Majestät überflüssige Balkons zu bauen.“ Der König, der ja unter seinem Schlosse die Casa del Campo mit Weihern und Park besass, meinte selbst, hier hätte man mit soviel Geld wunderbare Erfolge erzielen können.

Zum erstenmal hört man von einem Hoffest in diesen Gefilden im Jahre 1631, als Olivares und seine Frau den König in die Monterey'schen Gärten zur Feier der Johannismacht luden. Quevedo, Antonio de Mendoza und Lope schrieben dazu zwei Comödien; die schöne und tugendhafte Schauspielerin Maria Riquelma begrüßte Philipp in Versen. Die eine Comödie führte den ominösen Titel *Quien mas miente, medra mas* (Wer am meisten lügt, kommt am meisten vorwärts). Bei der Geburt eines königlichen Neffen, Ferdinand, des Sohnes seiner Schwester Maria, empfing der Gründer seinen Herrn zum erstenmal (1. Oktober 1632), indem er ihm den Schlüssel des Alkaide auf silberner Schüssel überreichte, dieses Amt war ihm natürlich übertragen worden. Der alte Name Gallinero wurde verboten, und ein Stein im Prado

1) Ora questo retiro è il soggetto dell' universale mormoratione. Franc. Corner, 7. Dec. 1633. Serrano sagt, man hätte mit dem Geld *un buon nervo d'esercito* an einem nothwendigen Punkt halten können.

aufgestellt, wonach der Ort fortan *Casa del Buen Retiro de la Magestad Sua* heissen sollte. Am 9. Januar 1633 wurde das Oratorium einer Einsiedelei von drei Bischöfen geweiht, denn die Kapelle ist der erste Raum, den die spanischen Könige in ihren Häusern einrichten. Und so erschien am 1. December der König mit dem ganzen Hof, um die neue Villa durch eine grosse Quadrille auf dem Theaterplatz zu eröffnen; auf andalusischem Schecken, in gesticktem nussbraunem Sammtrock, dem Geschenk der Königin, mit blauweissem Federbusch (der Farbe der Infantin Isabella), rother Schärpe, grossem Schild und bewimpelter Lanze, ritt er mit Olivares *parejas*. Buen Retiro, schrieb damals Serrano, wird dasselbe sein was Monte Cavallo im Verhältniss zu Sankt Peter. —

Von dieser Schöpfung des Conde Duque ist seit der militärischen Besetzung des Retiro in den Kriegen dieses Jahrhunderts wenig mehr übrig.

Nur das älteste Denkmal jener Gegend, S. Gerónimo mit seinem verfallenen Kreuzgang, hat alle Stürme überdauert, und nordwärts ragt noch das merkwürdige Thor del Angel hervor, an den neuen Eingang versetzt. Die Klosterleute wurden öfter zu den Theatervorstellungen in den Einsiedeleien eingeladen, wie sie ihrerseits gerne denen, welche in der Villa Vorrath für Busse angehäuft hatten, ihre Pforten öffneten. „Denn hier, sagt Serrano, wechseln Ceremonien, Audienzen, Etiketten mit andächtigen Exercizien und Geisslungen, wie Schlaf und Wachen, eines ruft das andere hervor“ (10. Dec. 1633).

Der neue Palast schloss sich nordostwärts an das Kloster und zwar unmittelbar an das Haus Philipp II. Er bildete ein grosses Quadrat von 120 Fuss, mit dreizehn Fenstern und Balkons im ersten, fünfundzwanzig im zweiten Stockwerk, nebst vier Thürmen in den Ecken.

Diese Gebäude waren weder solid noch schön, von billigstem Material, die kleinen schmucklosen Fenster, die langen engen Zimmer schienen eher für ein Kloster als für einen Lustort zu passen. Der Stil war noch nüchternes Cinquecento. Dem Architekten Crescenzi war es ein Nagel zum Sarg; die besten Ideen hatte der Florentiner Lotti angegeben¹⁾.

¹⁾ E' morto il marchese della Torre, fratello del Cardinal Crescenzi, che serviva a questa Maestà d' Architetto maggiore, e le fatiche, che durava nell' edificio dei sepolcri regii dell' Escoriale, ma più nelle Fabrica del Buen Retiro, per la

Noch sieht man im wüsten Felde ein Stück des Palastvierecks, den Nordflügel, mit einem der Eckthürme: das jetzige Artilleriemuseum¹⁾. Diess ist der alte *Salon de los Reinos*, mit Spiegelgewölbe, vergoldeten Arabesken und reichlichem Licht von beiden Seiten; benannt von den Wappen der damals der Krone gehörigen Reiche unter dem Gewölbe: einst geschmückt mit den zwölf Kriegsstücken, welche die Thaten der Generale Philipps des Grossen erzählten, dessen Bild hoch zu Ross dazwischen hing. Zurbaran hatte eine Art *Accompagnement* dazu gemalt in den zwölf Thaten des Herkules. Hier wurden die letzten Cortes von 1789 gehalten, welche die Abschaffung des salischen Gesetzes verkündigten. — Nach Osten schloss sich der Flügel des Theaters an (*el Coliseo de las Comedias*), und das noch erhaltene Ballhaus (*el cason*), wo später Luca Giordano die Stiftung des Ordens des goldenen Vlieses in der Allegorie der Decke malte. Der Haupthof war im Jahre 1637 mit steinernen Portiken und Loggien umgeben worden. Nordwärts lag der grosse Platz, wo sich in den Quadrillen der Rohrspeerturniere und im *Parejasreiten* die Künste der hohen Schule entfalteten und die Stiergefachte tobten. Aber auch diese Fläche genügte noch nicht, und man schuf im Jahre 1637 für die Feste zur Feier der Kaiserwahl Ferdinand III, des Schwagers des Königs, das „Grosse Theater“, nach dem florentiner Berichterstatter ein Platz von 230 Schritt Länge und 190 Breite²⁾. Ein Berg musste geebnet und die letzten Wälder der Umgegend abgetrieben werden für die Schaugerüste, mit den beiden Reihen silber- und goldschimmernder, mit Teppichen behängter Balkons und tausenden von Wachskerzen in Glaslaternen.

Dieser Gebäudekomplex stand dem Anblick offen nach der Seite des Prado und der Stadt; an allen übrigen war er vom Park umschlossen. Im Osten lag der grosse Stern, wo bedeckte Gänge in einen achteckigen Platz (*Ochavado*) mündeten. Meist in der Peripherie dieses Parks standen zerstreut die Einsiedeleien

quale aveva spesso da contrastare con Olivares, e passar dei disgusti, possono bavergli abbreviata la vita. In tanti anni che ha servito alla Maestà sua, deve haver conseguito poco, poichè ha lasciato de' debiti. Florent. Depesche vom 17. März 1635. Die andern Architekten waren Tejada, Gomez de Mora, Alonso Carbonell.

¹⁾ In dem grossen Plan Madrids, der 1656 zu Antwerpen erschien, von Pedro Texeira, reproducirt von dem geographisch-statistischen Institut, Madrid 1881, kann man sich über Buen Retiro orientiren.

²⁾ Serrano, Depesche vom 14. Februar 1637 u. flg.

(*ermitas*), die der heil. Inés und Magdalena am Nordende, der heil. Bruno und des Täufers Johannes, wo Olivares hauste und mit dem Alchymisten Vincenzo Massimi Gold machte. Es waren kleine Villen, mit Kapelle, Aussichtsthürmchen und Vogelhaus, Labyrinth, Grotten und Weihern und andern *invenzioni boschereccie*. Die merkwürdigste war die südöstliche des heil. Antonius, welche Diego Suarez, Sekretär von Portugal, vom Kaufpreis der Titel und *hidalguitas* seiner Nation erbaut hatte. Sie stand an der Stelle der heutigen Fuente de la China, mitten im Wasser.

Die Blumengärten lagen theils offen, theils in den Höfen, die schönsten an der Ostseite des Palasts, von den Mauern des alten Klosters beginnend — der Garten des Prinzen, der Königin und des Königs; neben diesem mittlern stand seit 1642 die grosse Reiterstatue des regierenden Königs von Pietro Tacca. Den Flor lieferte der Süden: Ende 1633 kamen dreizehn Wagenladungen aus Valencia, in der ganzen Welt zusammengesucht; selbst hier musste Italien helfen: der Cardinal Pio di Savoia in Rom schickte seinen Gärtner Fabrizio mit Blumenzwiebeln, zehntausend Dukaten werth.

„Hier sieht man farbenglühende Beete, wo der Rosmarin Buchstaben formt, welche das Geheimniss ihrer verschlungenen Blumen erklären. Ueber Vasen (*tiestos*) bemalter Talavera, die das feinste Silber beschämen, erglühen Kronen von Nelken umgeben von Basilien, gleich als sei die Erde österlich geschmückt mit roth und grün geblütem Taffet. Da sind spiegelklare Quellen, Pfade gesäumt mit Rosen und Jasmin; purpurn von den abgefallenen Blättern der Nelken; Anger, denen Arabien alle seine Lilien überlassen zu haben scheint. Keine erdenkliche Wonne, die diese Gärten nicht in sich schliessen.“ Im Winter verirrt sich zuweilen ein Sommertag hierher: da sah man die Beete im Flor, die kahlen Bäume voll Orangen, Calviläpfeln, aragonesischen Birnen, Balsambüschchen und Zuckerwerk, den Weinstock voll Trauben und die Ufer voll Melonen¹⁾.

Sieben bis acht Teiche, auf Terrassen, durch sechs Fuss breite, tiefe Kanäle (*rio*) verbunden, dienten zu Gondelfahrten. Von diesen Wasserbauten ist noch übrig das grosse Bassin (*estanque grande* oder *ria*, 1006 × 443 Fuss). Wenn sein Wasser

¹⁾ So schildert sie ein Jesuitenpater im Memorial histórico español XV. 22. December 1638.

abgelassen wird, soll man noch die Grundmauern der alten Bühne sehen, die sich auf der elliptischen Insel befand. Zuweilen nämlich wurde das Theater vor dem grossen Weiher aufgeschlagen: da sah man Nymphen und Tritonen um Galatea in ihrem Element sich tummeln.

Die Glorie von Buen Retiro war sein Theater; alle Wunderlande der Phantasie schienen hier nacheinander Wirklichkeit werden zu sollen. Das Glück schenkte dem Unternehmer nicht nur die Dichter von ewigem Ruhm, sondern auch Meister der Scenerie, die in Europa nicht ihres gleichen hatten, und Musiker, welche in Florenz, der Geburtsstätte der Opera italiana, ihre Schule durchgemacht hatten. Die Briefe der dreissiger Jahre sind voll von Namen italienischer Musikanten. Die Comödie Dafne war vielleicht eine Bearbeitung der ersten Oper, die vor vierzig Jahren (1594) Ottavio Rinuccini am Arno auf die Bühne gebracht. Der König hatte einen hohen Begriff von den Festen in Florenz; er äusserte wohl forschend gegenüber den ihn becomplimentirenden Herrn von dort, „diese Unterhaltungen müssten ihnen bei der Erinnerung an Florenz sehr gewöhnlich vorkommen“. Allerdings meinte der Commendatore Serrano, aber doch wol um den Mediceern zu schmeicheln, „was dort ein Wunder dünke, würde in dem *Stanzone de' commedianti* zu Florenz untergeordnet erscheinen“¹⁾. Die Radirungen Callots, Israel Silvestre's geben eine Vorstellung von dem was dort geleistet wurde.

Im Jahre 1628 war *Cosimo Lotti*, ein Jünger Bartolotti's, der die magischen Künste der Bühne erfand, in Madrid erschienen. Ihn begleitete Pier Francesco Candolfi, als *maestro legnajuolo*, und zwei Gärtner der Giardini Boboli. Von ihm stammte der Komödiensaal, mit den Vorrichtungen zur Oeffnung der Bühne in den Park, wo dann die von künstlichem Licht erhellten Blumen-gärten und Grotten erschienen; die Programme der Aufzüge, Triumphwagen und Maskeraden; die Perspectives und die schwebenden Gruppen, wie in den Komödien Dafne und Circe. In Calderon's Circe (August 1635) erstand auf der Insel der Ria ein Hain mit Brunnen und Vulkanen, Thieren und Avernusschatten, wo Circe auf dem Delphinwagen im Wasser heranrauschte, den

1) Vi furono molte machine, stimate miracolose, ma al Sr. March. del Borro et a me parono assai inferiori a quelle che si fanno costà allo stanzone de' Comedianti. Serrano 5. März 1650.

Bann zu brechen. Aber Lotti lieferte dem Hof auch die Monumente für den Gründonnerstag und Apparate für die Quarantane¹⁾.

Nach Lotti's Ableben sandte Ferdinand II (1651) den Maler *Baccio del Banco* (1604 † 1656), einen Schüler Galilei's, früher zu Prag in Wallenstein's Diensten. In Kühnheit und Sicherheit zauberischer Verwandlungen übertraf er seinen Vorgänger. Das ausserordentlichste wol was in dieser Art geschaffen worden ist war der *Perseus* des Calderon. Hier sah man Meere, Schiffbrüche, Erdbeben, Verwandlungen von Weibern in Statuen und umgekehrt, fliegende Amoretten, die Schmiede des Vulcan mit musikalischem Hammerschlag der Cyklopen, und Glorien des Olymp. Calderon, als er Baccio's Zurüstungen mitangesehen, war ganz betäubt zu dem Könige geeilt, er meinte S. M. werde sich Bett und Mahlzeit mitnehmen müssen, denn die Vorstellung werde acht Tage dauern. Sie lief ohne eine Minute Stockung in wenigen Stunden ab. Sechs und dreissigmal wurde der *Perseus* wiederholt und die Gäste wallfahrteten zweihundert Meilen weit her²⁾.

Es handelte sich darum, die eilig hergestellten Räume so auszustatten, wie es sich für einen König von Spanien und einen so verwöhnten König gehörte. Diese zweite Hälfte der Aufgabe schien so schwer wie die erste, aber Don Gaspar verstand sie sich sehr leicht zu machen. Zunächst wurde der König überredet, seine eigenen Häuser zu besteuern; nur aus den Palästen seiner Hauptstadt und des Pardo hat er sich nichts nehmen lassen. Man holte aus dem Garten und Palast von Valladolid, aus Aranjuez, aus Lissabon selbst, was beweglich war. Obwol Philipp II einst versprochen hatte, dass aus dem dortigen Palast nichts fortgenommen werden dürfe, entführte man jetzt die reichen Tapisserien, „die jenes Reich zu seinem Stolz (*ostentacion*) und zur Erinnerung an die Grösse seiner alten Fürsten bewahrte, und die das Beste waren was man dort hatte“³⁾.

1) Zahlreiche Schilderungen seiner Werke finden sich in den Depeschen des florentinischen Gesandten, vom 15. April und 6. August 1628, 19. November 1630, 28. Februar 1632, 25. Juni 1633, 4. und 11. März 1634, 2. Juni und 4. August 1635, 24. Mai 1636, 21. Feb. 1637.

2) Ausführlich geschildert von dem Modenesen Franc. Ottonelli in mehreren Schreiben von 1652 im Archiv der Este zu Modena. Beider Leben bei Balduino.

3) Novoa, *Historia de Felipe IV* in den *Docum. inéditos* 69, 283 f. Es sind wahrscheinlich die „Sphären“.

Im August 1634 brachte man aus Aranjuez die berühmte Bronze-
statue Leone Leonis „Carl V mit der Ketzerei zu seinen Füßen“,
und dem abnehmbaren Harnisch, ebenso die seiner Gemahlin
Isabella, Philipp II und seiner Tante Maria von Ungarn; später
(1638) die antiken Büsten. Eine Statue des Königs selbst, die er
für die Façade des neuen Gefängnisses bestimmt hatte, wanderte
jetzt in den Garten.

Dann aber wurden die Granden, die Finanzpächter, meist
Genueser, die Herren des Hofes zum Verkauf, noch lieber zur
Schenkung der besten, altererbten oder selbsterworbenen Stücke
ihrer *camarines* eingeladen. Da Olivares für seine Person keine
Geschenke annahm, so kann man sich vorstellen, wie leicht man-
chem das Herz wurde, als sich dieser neue Weg aufthat, ihm ge-
fällig zu sein. Der Herkules, auf dessen mächtigen Schultern
die Last der grossen Staatsmaschine ruhte, hörte jetzt lieber von
den Festen des Carneval und der Johannismacht in seinem Retiro,
von kostbaren *bufetes*, florentinischen Mosaiktischen und alten
Tapeten, als von Geschäften, deren Vortrag ihn verstimmte; man
sah den schweren, finstern Mann mit Staunen im Kreis von Buf-
fonen und Comödianten. Manche aber zitterten auch. Der Au-
ditor Tejada liess in der Geschwindigkeit seine besten Gemälde
kopiren, und täuschte wirklich den einsammelnden Condestabile;
im Palast wurde freilich der Betrug entdeckt. Das reichste Haus
in dieser Beziehung war das des Leganés, dessen Schätze aus
Flandern, Deutschland, Italien, der ganzen Welt zusammenge-
bracht waren; ihn rettete seine Frau, die alles für ihre Mitgift
und einzige Habe erklärte und die Commissäre zum Rückzug
bewog. Ihr Mann kaufte sich los mit einer kostbaren Tapisserie.
Die Kapelle stattete der Präsident von Castilien aus; D. Fadrique
de Toledo erhielt für die Porzellaneinrichtung eines Gemachs
19000 Escudos, und für eine Tapete 25000; er gab sie erst heraus,
als er das Geld in Händen hatte (7. Dec. 1633).

Es war Herkommen, dass im Kabinet des Königs immer
ein Schränkchen mit Dublonen stand. Auf Antrieb des Ministers
vereinigten sich die Herrn der *Junta de obras y bosques*, der Oydor
Gonzalez und mehrere Günstlinge, im Ganzen sechzig Personen,
S. Majestät ein solches *studiolo* zu verehren. Es war von Eben-
holz, Elfenbein und Krystall; Schlösser und Schlüssel, Säulchen und
Statuetten von Gold und Silber, und in jedem Schubfach lagen
fünfhundert Goldstücke (zusammen dreissigtausend) nebst einem
Zettel mit der Geber Namen.

Gute Bilder schenkte grade damals der Zufall. Ende 1633 kamen von Neapel zwölf Wagenladungen, die Monterey zusammengebracht hatte; dabei ging Buen Retiro nicht leer aus¹⁾. Als der König im Herbst 1638 von der Jagd in den Forsten von Guadalajara zurückkam und bei Olivares in Loeches einkehrte, verehrte ihm der Wirth einige wenige aber werthvolle Bilder, die er von seinem Schwager erhalten, „darunter ein berühmter Tizian“, wahrscheinlich die Bacchanalien, — die indess nicht in die Villa kamen. Des Königs Bruder, der Cardinalinfant Ferdinand sandte im Jahre 1637 sieben lebensgrosse Bronzestatuën der Planeten, die in Lüttich erbeutet worden waren²⁾; und im Frühjahr 1638 traf sein Ayuda de Cámara ein, der einen Wagen mit 112 Gemälden brachte, Fabeln, Landschaften und Genrebilder, die für Buen Retiro und für die Torre de la Parada gesammelt und gemalt worden waren.

Dann wurden die einheimischen Künstler für kleine und grosse Gemälde in Anspruch genommen. Auch Spanien besass damals einige wenige Maler in Cabinetformat. Olivares fand, dass die bei den Grossen Madrids so beliebten Landschaften des Orrente im Geschmack der Bassano sich gut für den neuen Palast eigneten und liess sie (nach Palomino) zu dem Zwecke überall zusammensuchen, an zwanzig fanden sich, die besten waren alttestamentliche Scenen. Der Madrider Juan de la Corte (1597 † 1660) malte zahlreiche Fabeln und biblische Historien als Landschaft-Staffagen, aber seine Arbeiten sind nicht galeriefähig befunden worden. Im Jagdschloss Riofrio bei San Ildelfonso sind noch einige zu sehen. Bedeutender muss Collantes gewesen sein, wie seine Vision Ezechiels mit der Auferstehung der Todten in einer Ruinenscenerie (1630) beweist, und sein Brand Troja's (jetzt im Museum zu Granada).

¹⁾ Diese neapolitanischen Bilder erkennt man in dem Inventar (1701) leicht wieder: es sind wahrscheinlich die fünf grossen Stücke der Geschichte Johannes des Täufers vom Cavalier Massimo (Prado 306—8), einige Mythologien, Stillleben vom Cavalier Recco, Fruchtstücke von Giuseppe Ruoppoli; römische Scenen von Lanfranco: eine Naumachie und ein Kaiseropfer; endlich die vier Tartarusriesen und anderes von Spagnoletto.

²⁾ Despojos de un Francés enemigo que mataron en Lieja. Memorial histórico XIV. 23. Juni 1637. In do. Palazzo si vanno accomodando tutte le cose venute del superbo presente che mandò quà l'Infante Cardinale, tra le quali particolarmente sono sette statue di bronzo di giusta statura e fattura eccelente, che rappresentano li sette pianeti. Florent. Depesche vom 27. Juni 1637.

Als Hauptleistung jedoch war den Malern Madrids ein Unternehmen zugeordnet, dessen Stoffe der Weltbühne unmittelbarster Gegenwart entnommen waren. Die grossen Kriege, in deren Mitte diese Schöpfung des Friedens entstand, sollten durch eine Auswahl der für Spanien günstigen Aktionen vorgeführt werden. Nichts konnte populärer sein. Madrid war gewohnt, sich für seine Abgelegenheit vom Schauplatz der Völkerschlächten Mitteleuropa's zu entschädigen, indem es die Katastrophen dieses Kriegs auf der Bühne an sich vorüberziehen liess. So hatte Calderon die Belagerung und den Fall von Breda (1625), Lope den Tod des Schwedenkönigs (1633), Calderon und Antonio Coello die Thaten Wallensteins (1634)¹⁾, Quevedo den Sieg von Nördlingen²⁾, ein Ungenannter die Siege des Infanten Ferdinand von 1638 auf die Bühne gebracht. Die brennende Aktualität dieser dramatisirten Zeitungsberichte, die Menge echter Szenen von Marsch, Lager und Gefecht (wo Dichter und Schauspieler vielleicht mit gewesen waren), der Wechsel grösster Realität mit

¹⁾ Dieses Stück wurde im Anfang März, also zwei Wochen nach seiner Ermordung (15. Februar) aufgeführt, ein Beweis vielleicht, wie wenig man doch in Madrid über die geheimen Pläne des Wiener Hofes informiert war. Serrano schreibt am 4. März: Si compose per due gran poeti qui unitamente, *Calderon et Cuello*, una commedia, che rappresenta le *prodezze del duca di Frisland*, et prima di recitarsi, come è già seguito più volte dai comici pubblici, perchè trattava di p̄pi viventi, acciò non si offendesse ness°. et non si narrasse cosa all' uso poetico, troppo lontana dalla verità, fu fatta rivedere dal consiglio di stato, et in fine approvata. Ha dato gran gusto per il buon modo, con che rappresenta le fazzioni di guerra, et in parte. la rotta del Re di Svezia, celebrando il suo valore, della Regina sua moglie, et lor cap̄i. ancora. Del Frisland poi parla con gran decoro, mostrandolo formar squadroni, dar ordini militari, batterie, assalti, battaglie, rotte, stragi, et ogni notabile, et valoroso successo vero, o verisimile: soprattutto lodando sempre, non dicendo male di nessuno. Solte. si è osservato che non nomina mai, nè in ben nè in male, il Rè di Francia, nè francese alcuno. Et tessendo le soprede. azioni mescolate di allegro, et malinconico, con musiche, apparenze d' ombre a suo tempo, et altre invenzioni, è riuscita la più dilettevole poesia, che si ha veduta da un pezzo in quà. Die Katastrophe Wallensteins war wahrscheinlich die Ursache, dass diese Komödie unterdrückt wurde; die Nachricht seiner Ermordung brachte ein Courier von Mailand den 25. März.

²⁾ Per il 17. di ottobre fu dato ordine per una Commedia grande, il soggetto della quale resta incaricato à D. Francesco di *Quevedo*, Cavaliere di S. Jago et buon poeta, intorno à che per far opera di gusto, et con intermedj apparenti, è un mese che egli quasi rinchiuso in casa, travaglia con grande studio, e vorrà corrispondere al concetto che si hà del valore suo, e d' altre opere che ha fatte. Florent. Depesche vom 30. Sept. 1634.

allegorisch-mythologischem Spuk, Musik und Geistern, Grosses und Burleskes nebeneinander, die aristophanische Keckheit in Einführung lebender hoher Personen, die Staats- und Kriegsgeheimnisse ausplauderten — diess alles gab ein wunderliches Ganze, das aber dem Geschmack aller Klassen entsprach. Lope hatte in seinem Gustav Adolf nicht nur die Schweden mit wenig Respekt von kaiserlichen und katholischen Majestäten räsonniren lassen; er hatte selbst letztern die Regeln guten Regiments gepredigt; die Infantin ernste Fragen mit dem Hofnarren erörtern lassen. In den „Siegen des Jahres 1638“ trat ein Weib aus dem Volke auf, das den Cardinalinfanten aus der Ferne liebte, ihm folgte und zwei Bildnisse desselben in Cardinals- und in Offiziertracht auf dem Leibe trug. Es lag im Interesse des Ministers, durch solche Spiele den Geschmack am Krieg zu nähren und die Führer populär zu machen. Das Publikum hielt auf Wahrheit, und als Lope den D. Gonzalo und Santa Cruz ungeschichtlicher Weise in die Lützener Schlacht einführte, brach ein Sturm von Entrüstung los.

Jene grossen Historien für den Saal „der Königreiche“ enthielten zwölf Schlachten und Landungen, Belagerungen und Entsätze; sie vertheilten sich unter neun Feldherrn — und sieben Maler. Sie gehörten sämmtlich der laufenden Regierung an; aber die Glorien, welche jene Neune umstrahlten, sammelten sich doch auf das Haupt des Conde Duque, der den König meist zu diesen Kriegen verleitet hatte. Da sah man Siege über Holländer und Engländer, über protestantische Liga und italienische Conföderirte, in alter und neuer Welt. Merkwürdig war, wie man bei solcher Zerrüttung noch sovieler militärische Erfolge erzielte. In den Cortes von 1638, wo sich ergab, dass man seit 1632 über 72 Millionen Dukaten für Kriegszwecke verbraucht hatte, ohne die Geschenke von Neapel und Sicilien, erklärte ein gewisser Juan de Castilla, solche Thaten hätten ihres gleichen nicht in irgend welchen Zeiten der Monarchie; man solle bei S. M. beantragen, er möge Olivares, dessen Eifer und Sorge man sie verdanke, die Gunst gewähren, einmal des Jahres an seiner Tafel mit zu essen¹⁾.

Die Auswahl der Begebenheiten hatte natürlich dieser selbst getroffen, die Künstler wird wol Velazquez mit dem alten Zeichen-

¹⁾ Novoa in den Documentos inéditos 77, 419.

lehrer des Königs, Juan Bautista Maino ausgesucht haben, der selbst das Titelblatt gleichsam übernahm.

Die frühesten Nachrichten von dem Unternehmen verdanken wir dem florentinischen Gesandten Serrano (28. April 1635); sein Register giebt hier und da Auskunft, wo uns das Inventar und die Beschreibung des Ponz (VI, 115) im Stich lässt. Zwei Stücke fehlen in seiner Liste: der in diesem Jahre erfolgte Entsatz von Valencia del Po durch Coloma, und die Einnahme von Acqui durch Feria¹⁾. Als die Botschaft von Nördlingen kam, war die Reihe schon voll; diese Verherrlichung eines Spanien neu aufgegangenen Feldherrngestirns musste anderwärts untergebracht werden.

1. Ein Gemälde, das merkwürdigste von allen, stellt die Zurückweisung eines Einfalls im Mutterlande dar, die Landung der Engländer bei Cadix im Jahre 1625, und ihre Vertreibung auf die Schiffe durch den Commandanten, D. Fernando Giron; es ist von Eugenio *Caxesi* gemalt (Prado 697). „Der tapfere alte Don Fernando (so erzählt Khevenhiller den hier dargestellten Vorgang), hat sich in einen Tragesessel gesetzt und durch seine Sklaven vor sechshundert seiner auserkorenen Soldaten hertragen lassen, und achttausend Engländer, so in einer Squadron gestanden, in der Hoffnung, der Kommandant von Xeres werde ihm zu Hülfe kommen, angegriffen. Die Engländer haben sich anfangs mit *valor* erzeigt und dem Don Fernando zweimal durch seinen Sessel geschossen, hernach aber sind sie gewichen und mit grosser Confusion den Schiffen zugelaufen, da ihrer gar viel eroffen.“ (Annales Ferdin. X, 1034).

Dieser Vorfall hatte eine unbeschreibliche Aufregung in der Provinz und in Madrid verursacht. Man sah sich zum erstenmale im eigenen Hause bedroht. Der König war mit Mühe zurückgehalten worden zum Schauplatz hinzueilen. Die Erregung allgemeiner Opferwilligkeit gab Olivares willkommene Veranlassung, Oel in das fast erloschene Feuer nationaler Kriegslust zu giessen; er machte den Versuch dem Reiche die Gewährung einer Art stehenden Heeres abzugewinnen. Der kurze Zwischenfall hatte ihm selbst den Titel eines Generals der Cavallerie von Spanien eingetragen.

2. Es folgte ein Stück aus dem Krieg gegen Holland: die Uebergabe der Festung Breda (5. Juni 1625) an den Marchese Ambrogio Spinola; neben ihm sieht man noch den Leganés zu Ross. Dieses ebenso vorzügliche Werk war von dem jungen *José Leonardo*.

¹⁾ Serrano nennt statt dessen noch den Entsatz von Breisach durch Feria, und die Einnahme von Juliers durch Spinola, -- die wahrscheinlich aufgegeben wurden.

3. Aus dem deutschen Krieg waren drei Affären gewählt; die Schlacht bei Fleurus in Belgien, einer der glänzendsten Siege der Spanier in diesem Kriege (1622), gewonnen durch den Urenkel des *gran capitán*, D. Gonzalo de Córdoba, über die Liga (Nr. 676).

4. Der Entsatz von Costnitz und

5. Die Einnahme von Rheinfeld durch den Herzog von Feria (1633); alle drei sind von *Vicencio Carducho* (677 und 678). Sie sind die schwächsten von allen. Da sieht man, dass das Urtheil in jenem Wettstreit wenigstens ihm gegenüber nicht ungerecht gewesen sein kann.

6. Die italienischen Feldzüge waren vertreten durch die Einnahme von Acqui durch denselben Feria (1626), von Leonardo (Nr. 768);

7. den Entsatz von Genua, mit der Begegnung des Dogen und des Marques von Santa Cruz, von *Antonio Pereda*¹⁾, und

8. den Entsatz von Valencia del Po durch D. Carlos Coloma, von *Juan de la Corte* (1635). In diesem Bilde hatte Velazquez den Kopf des Feldherrn hinein gemalt, „der sich unter den übrigen unheimlich heraus hob“ (a. a. O.). Diess Bild war später in der Sammlung Altamira; der jetzige Aufenthalt der beiden letzteren ist unbekannt.

9. Endlich nicht weniger als vier Episoden aus den Kriegen in Amerika gegen die Holländer; ihre Vertreibung aus der Insel S. Martín durch den Marques de Caderita von Eugenio *Caxesi*; 10. die Wiederbesetzung der Insel S. Cristóval (der Insel des Columbus) 1626 durch D. Fadrique de Toledo, von *Feliz Castello* (Nr. 695) und

11. Die Einnahme von Puerto Rico durch den Admiral D. Baltasar de Alfaro, von demselben (Nr. 694).

12. Das letzte Bild war von *Maino*. Er hatte sich die Wiedereroberung der Stadt S. Salvador in Brasilien vorbehalten, die am 10. Mai 1624 von den Holländern unter dem Admiral Jacob Willekes genommen worden war. Dargestellt ist die Landung des Don Fadrique de Toledo in der Bai von Brasilien (*Baya de todos los santos*), die man von einem Hügel aus übersieht, und die Einnahme der Festung. Gegenüber auf steiler Höhe ragt S. Salvador, mit dem Palast des Gouverneurs, rechts bemerkt man den Pfad, vom Landungsplatz sich hinaufwindend, auf dem die Holländer die Festung überrumpelt hatten; am Fuss des Berges Batterien. Die Landung wird von den Spaniern im Handgemenge gegen Holländer und Indianer errungen, unter dem Schutz der Kanonen ihrer

¹⁾ „Der Ausdruck in den Köpfen ist von hoher Wahrheit . . . das Gefolge des Marquis zeigt den völligen Ausdruck des spanischen Charakters zu einer Zeit, wo sein Stolz berechtigt war, aber durch feine Sitten gemildert wurde“. Rehfues, Spanien, 1813, I 118 f.

Schiffe. Aber diese Vorgänge treten so zurück gegen die zwei grossen Szenen des Vordergrundes, dass man sie fast übersieht ¹⁾.

Der Maler durfte sich erlauben, eine Art Schlüssel zu allen diesen Geschichten denen, die ihn verstehen wollten, diskret in die Hand zu geben. Auf einer Bühne rechts, die wahrscheinlich auf eine Insel (Taperica) gegenüber San Salvador verlegt ist, sieht man unter dem Baldachin, statt der Schauspieler, eine Tapiserie mit allegorischer Handlung, in reicher Grotteskeneinfassung. Der sehr jugendliche König, in reich vergoldeter Rüstung, steht in der Mitte zwischen Minerva, aus deren Hand er einen grossen Palmzweig empfängt, und Olivares, ebenfalls in kriegerischer Tracht, der ein langes von Oelzweigen umwundenes Schwert hält; beide setzen ihm einen Lorbeerkranz auf. Die Männer treten niedergeworfenen Unholden auf den Leib: Abfall und Ketzerei. Davor steht die eigentliche Hauptperson, der Feldherr Don Fadrique, der wie der Bänkelsänger auf der Messe seine Mordgeschichte, der Menge die bedeutungsvolle Gruppe erklärt. Vor der Bühne drängt sich ein Parterre von Unterthanen, kniend, mit erhobenen Händen, die etwas voreilig für den als Preis all dieses Blutvergiessens erwarteten Frieden zu danken scheinen. Unser Predigermönch hat es aber, seinem Ordensnamen getreu, für christliche Pflicht gehalten, neben der Apotheose der Götter dieser Erde in dem köstlichen Gewebe, auch die Kehrseite solcher Glorien, diese aber in voller Lebendigkeit, daneben zu setzen, indem er das menschliche Elend, mit dem diese Decoration bezahlt wird, concret veranschaulichte. Ein schwer verwundeter Soldat liegt links von der Bühne am Boden, arme Weiber erweisen ihm Samariterdienste, eine verzweifelte Mutter mit Kindern, ein weinender Knabe tritt herzu. Der Aermste ist nur eine Nummer aus der Summe von Tausenden, die jenes Publicum so gleichgültig auszusprechen pflegte, wie die Summe der Dukaten, die ihm gleichfalls abgepresst wurden. Diese Gruppe ist künstlerisch das Beste in dem ganzen Cyklus. Es sind also eigentlich drei Bilder, die historisch treue Ansicht der Aktion, mit dem See- und Landungsgefecht, die Schlachtfeldepisode und die Apotheose Philipp IV. Dass er die Allegorie, die hier unentbehrlich war, aus dem Leben weg in einen *paño historiado* verlegt, zeugt von Geschmack. Merkwürdig ist der äusserst blasse Ton des Bildes, selbst in den Figuren des Vordergrundes, besonders verglichen mit den sonstigen farbenkräftigen

¹⁾ Das Gemälde heisst im Catalog des Prado irrig (N. 787): Sometimiento y pacificación de los Estados de Flandes. Serrano nennt es „la recuperación della Baya nel Brasil,“ ebenso Ponz; das Inventar von 1701: la toma del Brasil, und als Maler Un religioso doménico flamenco.

Gemälden des Künstlers (S. 82 f.). Dieser Ton soll wahrscheinlich die Lichtwirkung des tropischen Tages darstellen.

In den meisten Bildern ist die Aktion in den Hintergrund gerückt, und der General in lebensvollem Bildniss mit seinem Stab auf der Anhöhe füllt allein den Vordergrund aus. Diese grossen Figuren retten den malerischen Charakter der Bilder, in denen das topographisch-taktische Element mit möglicher Genauigkeit gewahrt werden sollte.

Der Einfluss des Velazquez scheint in diesen Gemälden unverkennbar. Der Erfolg seiner Moriscos diente den Malern als Lehre. Den Fernando Giron mit Stab hätte er selbst kaum lebendiger einführen können. Die beiden Stücke des Leonardo erinnern sogar an seine Palette. Wir lasen, dass er einen Generalskopf selbst hineingemalt hatte. Später hat er eine dieser Aktionen, ohne Zweifel weil sie ihn nicht befriedigte, eigenhändig wiederholt und neben Leonardo's Bild aufgehängt. Und so hat das Unternehmen des Conde Duque zur Entstehung des besten Kriegs- und Historienbilds der spanischen Schule den Anstoss gegeben.

Diese zwölf Erfolge schienen dem Leiter der spanischen Politik wol nur als ein Vorspiel zu ganz andern Ereignissen, welche die nächste Zukunft enthüllen sollte. In demselben Jahre, wo wir die erste Nachricht von dem Unternehmen erhalten, wurde der Krieg mit Frankreich erklärt. Auch dieser Kampf, der die Kraft Spaniens für immer brechen und dem alten Ruhm seiner Infanterie ein Ende bereiten sollte, hatte noch einige glänzende Siege aufzuweisen, die jenen in seinem Spielerglauben bestärkten. Hatten nicht die Pariser 1636 von den Höhen des Montmartre den Dampf der brennenden Dörfer der Picardie gesehen, welche die Nähe des Cardinalinfanten und des Thomas von Savoyen ankündigten? War nicht 1638 das Heer Condé's, als es den spanischen Boden zu betreten gewagt, von dem belagerten Fuenterabia zuletzt in wilder Flucht zu den Schiffen geeilt? Siegesfeste wie die, welche jetzt in dem grossen Theater von Buen Retiro gefeiert wurden, waren in Spanien noch nicht gesehen worden. Um einen melancholischen König zu zerstreuen, wurden oft in einem Abend hundertausende verschleudert, während die Soldaten in den blutgedüngten Feldern Flanderns und der Lombardei hungerten, und Generale ihre Feldzugspläne aufgeben mussten, weil Madrid keinen Succurs schicken wollte. Berauscht durch diess prachtvolle Gaukelspiel meinte man in Madrid, die Zeiten Carl V kämen wieder, und noch grösser. Das Jahr 1638

nannte man das glücklichste Philipp IV und am Schluss desselben wurde ein Stück, *Las victorias del año 1638* aufgeführt. Ein Jahr also, ehe über diesem Belsazargelage plötzlich die Flamenschrift aufleuchtete, die im Abfall von Portugal, in der Empörung Kataloniens den Zerfall des Reichs Philipp II ankündigte¹⁾.

Parkansichten.

Von manchen Punkten der Gärten von Buen Retiro, sowie altern Parks giebt es noch Ansichten aus jenen Tagen. Einesolche Stücke in der frühern Galerie Salamanca hatten wenigstens den Werth von Veduten. Wenn der Gartenstil etwas abgezirkelt war, so herrschte doch unter dem Publikum nicht steife Langweile. Zwischen Fontänen, Lauben und Rundtempelchen, hohen Taxusmauern mit Nischen bewegen sich neben den Gästen Rehe ohne Scheu. Auf Rasenteppichen sitzen Damen, Blumen pflückend und Sträusse bindend, auf der Guitarre klimpernd und den schwülstigen Galanterien der vor ihnen gestikulirenden Cavaliere lauschend. Andere, malerisch freie Ansichten werden von den Inventaren Velazquez zugeschrieben. Sie sind meist sehr skizzenhaft, auch nachgedunkelt, aber man sieht, was dem Maler vorgeschwebt hat: sie erwecken Erinnerungen an alle Zauber südlicher Gärten. Von den grossen klaren hellen Landschaften in den Reiterbildern fallen sie merklich ab durch den stumpfen braunen Ton, besonders im Baumschlag; auch die klecksige, ungenügende Andeutung der Figuren fällt auf nach den feingezeichneten der Jagden. Sie haben Aehnlichkeit mit den Landschaften Mazo's, vor denen sie aber die einfach-schöne Erfindung auszeichnet.

In zwei stark beschädigten Skizzen vermuthet man den Park von Buen Retiro (Nr. 1111 und 1112). Hinter einer Balustrade, in deren Mitte ein Pfau sitzt, breitet sich der grosse Weiher

¹⁾ Noch im Sommer schilderte ein Gedicht, wie Philipp der Grosse, der hispanische Löwe, ohne seine Höhle zu verlassen, durch sein blosses Schnauben und Schütteln der Mähne Europa erbeben und um Gnade flehen lässt:

Desde su cueba española
el Leon con su nariz,
marchita flores de lis (*Frankreich*),
mata moscas con la cola (*Urban VIII*)
y con una hebra sola

de las muchas de su clin
ata á *Savoya* en Turin,
y sin hacer otra arma
miserere canta *Parma*
y *Olanda* llora su fin.

aus, dessen stille Fläche die Ufer sehr klar spiegelt. Eine Barke mit rotmützigem Ruderknechten wartet am Ufer. Links steht ein Cavalier, dem eine Dame aus dem Mantel heraus die Hand reicht. Gegenüber schaut eine weisse Marmorstatue von ihrem Postament herab.

Das Gegenstück hat den Blick von der Terrasse auf einen weissen Palast mit zwei Flügeln. Vorn Jupiter mit dem Donnerkeil. An der Balustrade der Terrasse lehnt ein Paar. Links vorn sitzt eine Frau mit ausgeschnittenem Kleid im Gras, vor sich einen Korb mit Rosen und ein Kind.

Zwei viel grössere und ausgeführtere Parkbilder versetzen uns auf die Insel von *Aranjuez*, diese Oase in der Wüste Castiliens, die Schöpfung Philipp II.

Nr. 1109 ist eine Ansicht der berühmten Fontäne, des *Tritonenbrunnens*, der jetzt, in verstümmeltem Zustand, im Jardin del Moro unter dem Schloss aufgestellt worden ist. Eine Gruppe schlanker weisser Erlen mit ihren dünnen Kronen, über und über mit Epheu behängt und eine Art Gitter formend, durch welches das lichte Blau und Abendgold des klaren Himmels einströmt, umringen und beschatten ein grosses viereckiges Becken, in dessen Mitte aus der Riesenmuschel auf dreieckiger Basis ein weisser Marmorbrunnen kühn emporstrebt¹⁾. Er wurde gespeist vom Wasser des Tajo. Säulengruppen, von Nymphen als Karyatiden umringt, tragen zwei Schalen, die untere mit einem Relief schwimmender Sirenen, an Delphine sich anklammernd. Im Gipfel sendet eine Figur den Wasserstrahl empor, der in das obere Becken herabsinkt, über den Rand in Silberfäden die untere Schale füllt, und aus dieser in die Muscheln überspringt, welche drei Tritonen, auf Schilde gestützt, auf der Schulter tragen. Noch vier kleine Wasserstrahlen steigen aus den Ecken des Bassins empor.

Diesen Tritonenbrunnen liess nach der Inschrift auf der Basis der König 1657 hier aufstellen²⁾.

Im Wurzelmoos am vordersten Stamm sitzt eine Dame, der ihr Cavalier einen Rosenstrauss überreicht. Zwei andere, die

1) Viel lichter sieht die Partie aus in L. Meusnier, *Veue du Palais Jardins, et Fontaine Darangouesse*, Dess. el grauè sur les lieux. Paris 1665.

2) Am Denkmal selbst steht: El Rey N^o. Sr. d. Fel. IV. mandó poner esta fuente = este año del Sr. de 1657 = siendo Gobernador D. Garcia de Brizuela y Cárdenas. Auf dem Bilde: por mandado de su mag. añ. 1657.

ebenfalls ihre stolzen Schultern zeigen, sitzen im Gras mit einem grossen Blumenkorb beschäftigt, vielleicht sind es die Nymphen der Flora, „die hier regiert und alle ihre Schätze ausstret“. Es ist also Frühling, denn vor der Sommersonnenglut verschwinden rasch die Blumen. Vom Brunnen her kommt ein Mädchen mit Rosen im Kleid. Rechts steht ein Franciscaner mit einem Herrn in schwarzem Mantel im Gespräch. Die Vögel schreien hier so laut, dass man

vor Horchern unbesorgt sein kann. Unbegreiflich ist das

Missverhältniss der Staffage zu dem Brunnen, die Figuren vorn sind kleiner, als die kaum lebensgrossen Statuen hinten. Diess, sowie der trübe Ton, lässt auf Antheil jenes in der Perspective ganz naiven Mazo schliessen.



• Der Tritonebrunnen.

Das zweite Bild führt an den Eingang der *Calle de la Reina* (Nr. 1110). So hiess die eine starke Meile lange, 22 Fuss breite, schnurgerade Allee von mächtigen Ulmen, „viel höher, sagt Gramont, als alle die ich in Niederland gesehn.“ Sie wölben sich zu einem für die Sonnenstrahlen undurchdringlichen Tunnel. Am Ende durchbohrt ein sonniges Pünktchen das Dunkel; die Reisenden der Zeit behaupten, dass man nicht bis zum Ende sehen könne. Loisel fand beim Durchgaloppiren eine Stelle, wo man es an keiner Seite konnte. Die Allee beginnt am Palastthor und wird zweimal vom Tajo durchschnitten, bevor sie sich im Dickicht verliert, „wo edle Ulmen und Trauerweiden über die

stille Wasserfläche sich beugen“¹⁾. Dies ist unser Punkt, links glänzt der Fluss. Drei sechsspännige Hofkutschen sind im Begriff durch die von Parkhütern geöffneten Barrièren einzufahren; viele Cavaliere machen Spalier. Das Bild ist ganz verdunkelt²⁾.

Zwei kleine Bildchen, die Consul Meade mit andern (Curtis 63 f.) aus Spanien mitgebracht haben soll, und die ich in Sir W. Stirling's Haus in London sah, sind augenscheinlich Studien zur Staffage solcher Parkansichten. W. Burger hatten sie sehr gefallen, er rühmt die *rareté exquisite, puissance de ton*, einem tropischen Blumenstrauss gleich Duft ausströmend; eine kleine Novelle entspinne sich. Zwei im Gras sitzende Damen im Gespräch mit einem Cavalier; eine Dame und ein Herr sich gegenüber sitzend, und eine zweite Dame ihnen den Rücken kehrend³⁾. Sie schienen mir indess breiter, dunkler und stumpfer als ähnliche Gruppen des Meisters, ihr Werth lag im unverändert erhaltenen Zustand der ersten Skizze. —

Die gute Gesellschaft von Madrid hatte noch nicht entdeckt, dass der Zweck solcher paradiesischer Lustörter sei, täglich zu einer bestimmten Stunde, in betäubendem Lärm, Staub und Gedränge sich gegenseitig ihre Wagen, Pferde und Garderoben zu zeigen.

Die Uebergabe von Breda

(*el cuadro de las lanzas*)

steht unter den wenigen grossen Compositionen des Meisters zweifellos oben an durch das Interesse des Gegenstandes, — wenn auch andere durch malerische Feinheiten den Kenner noch mehr fesseln werden. Sie ist auch das Werk, in welchem uns der *Mensch* im Künstler näher tritt als sonst. Ueber die Zeit fehlen bis jetzt Nachrichten; wir reihen es hier zunächst des Inhalts wegen an; es gehörte zu den Kriegsstücken im *Salon de los reinos* von Buen Retiro.

¹⁾ Mr. Monconys, Voyages IV, 73 f. Paris 1695 (war 1628 dort). H. Swinburne, Travels through Spain. London 1787. II, 130.

²⁾ Grösse Nr. 1111, 1,47 × 1,14. Nr. 1112, 1,48 × 1,11. Nr. 1109, 1,48 × 2,23. Nr. 1110, 2,45 × 2,02.

³⁾ Dans l'une, au milieu d'un paysage féérique, on voit un homme et une femme assise; on ne voit pas l'Amour, mais il y est. Dans l'autre, les mêmes personnes à peu-près; mais, à l'écart du couple, est assise une seconde femme, qui tourne le dos. Est-ce que la Jalousie aurait suivi l'Amour?

Die Belagerung von Breda galt für das grösste strategische Ereigniss der Zeit, ein Kapitel in der Geschichte der Belagerungskunst, das der Belagerung von Ostende, der bisher gefeiertsten Leistung desselben Feldherrn gleichgestellt wurde. Für die wiedereröffnete kriegerische Politik gegen die Generalstaaten schien es ein vielversprechender erster Erfolg.

Breda, in Nordbrabant nahe der Grenze Hollands gelegen, „das rechte Auge Hollands“¹⁾, war 1567 von Alba besetzt, zehn Jahre später vom Grafen von Holach wiedergewonnen, an Hauteperne wiederverloren worden und 1590 durch List in die Hände der Oranier gefallen. Es galt den Spaniern als „Bollwerk (*antemurale*) Flanderns“; nun war es ihnen ein Pfahl im Fleisch: das „Asyl der Verschwörer“, das Ausfallsthor gegen Brabant, eine Bedrohung Antwerpens. Es war der Familiensitz der Oranier, die hier ein schönes befestigtes Schloss mit wolgepflegtem Park besaßen, Moriz nannte es seine Tempe. In der Kirche war ein prächtiges Denkmal Engelbert II, des Generals Carl V, der der Stadt zwölf Kanonen geschenkt hatte; hier empfing Wilhelm von Oranien den Prinzen Philipp auf seinem Besuch in Flandern (1552). Von Natur stark war es in den letzten Jahren zu einer Musterfestung gemacht worden, Moriz verwies darauf in allen einschlägigen Fragen; hier bestand eine Kriegsakademie, besucht von Franzosen, Deutschen und Engländern; die Besatzung war die Elite der alten Soldaten der Staaten.

Im Jahre 1624 stand auf spanischer Seite fest, dass etwas unternommen werden müsse. Die Pause des deutschen Kriegs erlaubte den Zuzug kaiserlich-liguistischer Truppen. Der Plan diesen für uneinnehmbar geltenden Platz anzugreifen, fand im Kriegsrath fast allgemeinen Widerspruch. Die kampflustigen Kapitäne erschrakten bei der Aussicht einen Winter hindurch, Jahre lang hier still zu liegen. Aber von Madrid soll das lakonische Billet gekommen sein: *Marques — sumais Bredá — Yo el Rey*. Spinola simulirte ein Unternehmen, gegen Grave und überraschte seine Offiziere mit dem Befehl vor Breda zu rücken. Der Kalkul war hier alles. „Mit dem Ingenieur und Ritter von S. Jago, Giovanni de' Medici, schreibt Khevenhiller²⁾, hat er sich oftmals viele Stunden eingesperrt, und ihre Rechnung, was die

1) Andrés de Almansa y Mendoza, Cartas. Madrid 1886. 282.

2) Annales Ferdin. X, 607.

Belagerung koste, was für Zeit draufgehe, was für Kriegsbereitschaft vonnöthen sein würde, gemacht, und alle Accidentien so einfallen möchten, ausgesonnen, auch hernach bekannt dass sie in allem zugetroffen.“

Eine Zeitlang wurde über das Unternehmen gespottet. Spinola hatte gleichzeitig mit der Armee Morizens zu thun und sich vor den Belagerten zu wahren, die keinen Schuss vergeblich abgaben. Eine Kugel schlug in sein Zelt, eine andere riss seinem Pferd die Zaunstange weg. Die Schwierigkeiten der Verproviantirung waren ungeheuer. Es wurde ein Doppelwall aufgeführt mit 70 Schanzen und Basteien, innerhalb betrug ein Marsch fünf Stunden. Um den kleinen Krieg abzuschneiden, wurde ein Theil der Umgegend unter Wasser gesetzt. Seine Arbeitskraft schien übermenschlich. Er selbst wollte später (in der Tafel der Kirche zu Breda) nur seiner Wachsamkeit (*vigilantia*) das Gelingen danken. Er verdoppelte sich wie Cäsar, er fastete Tage lang, schlief im Soldatenzelt, und behielt stets seinen heitren Gleichmuth. Moriz starb vor dem Ende der Belagerung, seine letzte bekümmerte Frage war nach Breda. Sein Nachfolger Heinrich Friedrich unternahm einen Versuch zum Entsatz im Mai, als die Lebensmittel zu Ende gingen; er musste sich nach blutigem Kampf zurückziehen.

Die Augen der Welt waren auf diesen Punkt gerichtet; denn es war als wäre nicht eine Stadt, sondern ein Reich der Kampfpreis; ausser Niederländern und Spaniern kämpften Italiener, Deutsche und Franzosen. Die zwei grössten Feldherrn der Zeit haben hier miteinander gerungen, beider Namen stand auf dem Spiel¹⁾. So sagte der Prinz Wladislaus von Polen, der zum Besuch im Lager erschienen war²⁾. Später traf auch Herzog Wolfgang von Pfalz-Neuburg ein, der von Madrid kam. So trat hier wieder der Charakter hervor, den dieser endlose Krieg angenommen, von dem der Erzherzog Albrecht gesagt hatte, es sei kein Krieg mehr dessen Zweck der Sieg, sondern eine Kriegsakademie³⁾.

¹⁾ Dixisse glorians apud suos fertur [Mauritius], quod olim de Caesare ad Dyrrhachium Pompeius: Non recusare se, quin nullius usus Imperator existimaretur, si sine dedecore exercitus Spinolae discessisset. H. Hugo, Obsidio Bredana. Antv. 1629. 59.

²⁾ Aleam iactam esse à duobus maximis belli ducibus . . . actumque de alterutrius existimatione. A. a. O. 36.

³⁾ La guerra di Fiandra non chiamarsi guerra, ma Accademia per ammaestrare, non per vincere: Siri, Memorie III.

Die Bedingungen der Uebergabe waren die ehrenvollsten die je Belagerten zugestanden worden sind, sie waren sehr gegen das Gefühl des Heers, und Spinola war durch einen aufgefangenen Brief von der äussersten Noth der Besatzung unterrichtet. Er glaubte ihre Tapferkeit und Ausdauer verdiene diese Anerkennung; die Erwägung der Wechsel des Kriegsglücks, die Erinnerung an die frühere Mässigung des Oraniers gab den Ausschlag. Der greise Gouverneur Justin von Nassau, ein natürlicher Bruder Morizens, mit allen Offizieren und Soldaten „sollen, wie tapfern Kriegsleuten gebührt, ausziehen mit ihrem vollen Gewehr und in guter Ordnung; das Fussvolk mit fliegenden Fahnen und Trommelschlag, Kugel im Munde, mit brennenden Lunten; die Reiterei mit fliegenden Cornetten, Trompetenschall, gewaffnet und beritten, wie im Feldzug.“ Auch wurden vier Kanonen und zwei Mörser bewilligt; alles Mobilien der Oranier; Amnestie für die Bürger u. s. w.

Diese Kapitulation wurde am 2. Juni 1625 unterzeichnet, der Auszug und die Uebergabe der Schlüssel fand am 5. statt. Die Besatzung, der Gouverneur zu Pferde, verliess die Stadt durch das Thor von Herzogenbusch; den Marsch eröffnete und schloss die Reiterei, die aber fast alle Pferde verloren hatte. Sonst befanden sich die Leute in sehr gutem Stand, ja sie machten eine bessere Figur als die Belagerer¹⁾. Der Zug ging nach dem Quartier des Barons von Balançon, dessen Befestigungslinie man für den Zweck durchbrochen hatte. Hier erwartete Spinola den Kommandanten, umgeben von Fürsten, Edelleuten und Offizieren zu Pferd. Die Ceremonie erfolgte wie sie auf unserm Bilde dargestellt ist. —

Einem solchen Ereignisse musste ein langnachhallendes Echo folgen. Schon bei der Eröffnung der Belagerung war man bedacht gewesen, die schnellem Vorgehen gewidmeten Schöpfungen der Angriffs- und Vertheidigungstechnik durch die zeichnenden Künste der Nachwelt zu erhalten. Auf den Wunsch der Statthalterin Isabella war Jacques Callot von Nancy ins Lager berufen worden. Hier sammelte er die jetzt in der Albertina zu Wien aufbewahrten Skizzen zu seinem grössten Kriegsbild, das jedoch wesentlich eine topographische, sicher unter Anleitung der dortigen Ingenieure gefertigte Darstellung ist²⁾.

1) *Egregia sane manus, seu corpora spectares, seu arma; maiorque quam in nostris splendor.* Hugo 119.

2) *Le Siège de Breda . . lesquelles (planches) ont été heureusement retrou-*

Als die Nachricht am Morgen des 15. Juni in Madrid eintraf, war (nach Alvise Corner) ein Jubel, wie nicht seit dem Tage von Lepanto. Im Palast schickte man sich grade an zum Gang in die Kapelle; der König ersuchte den Nuntius das Te Deum zu singen, welches dann auch in allen Kirchen Madrids angestimmt wurde. Spinola erhielt die grosse Commende von Castilien des S. Jagoordens. Die Spanier schrieben den Erfolg ihrer „unbesieghchen Macht“ zu, und Olivares rief, „dieser Erfolg ist gegen die Kräfte der ganzen Welt errungen“, mit einem Seitenblick auf den venezianischen Gesandten. Diese Auffassung vergegenwärtigt Calderon's Schauspiel. Die spanischen Hauptleute und Mannschaften, ihre wilde Kampflust, ihre Verachtung andrer Nationen und ihren Ketzerhass, ihren jeder Prüfung standhaltenden Humor, konnte nur ein Poet zeichnen, der diese Feldzüge selbst mitgemacht hatte. Gute Informationen sind darin verarbeitet, nur die Feldherrn haben zuviel von der schwülstigen Rhetorik der Don Espadachin. Zu Spinola's Seite steht auch ein Gonzalo de Cordoba, der Urenkel des *gran capitán*, die Namen Bazan, Pimentel werden gebührend verherrlicht; es fehlt nicht an Ausfällen auf die Italiener und Vläminger (*flinflons*). In Wirklichkeit war die Einnahme von Breda ja das Werk italienischer Strategik und Ingenieurkunst, und zum Theil selbst italienischer Bravour. Denn im Würfelspiel des Kriegs war auch die einzige grosse blutige Aktion, die Zurückweisung der letzten ernstlichen Bedrohung dieses Meisterwerks der Belagerungskunst durch Heinrich Friedrich, den Italienern unter Carlo Romá allein zugefallen. In Spanien vergisst man immer, wenn man von der militärischen Befähigung der Italiener abschätzig redet, wie viel von eignen Erfolgen auf Rechnung der Neapolitaner und Lombarden kommt. Diese Nation, sagt Vendramin (Relation von 1595), hat für sich allein nie Glück gehabt, nur mit andern hat sie sich gut bewährt. —

Bereits im Anfang der dreissiger Jahre befanden sich zwei sehr grosse, ebenfalls topographisch-fachmässige Darstellungen, im Palast. In der einen, im „Sommer-Geschäftszimmer des Königs“ aufgestellt, stand der Marques de Leganés einen Zettel mit der Beschreibung in der Hand; die andere zeigte im Vordergrund den Besuch der Statthalterin Infantin Isabella nach der Ueber-

gabe. Letztere war ein Gegenstück zur Belagerung von Ostende (Prado 1675). Auch eine kleinere Darstellung wird aufgeführt¹⁾. Noch jetzt besitzt das Museum des Prado zwei Bilder derselben Klasse (1671 und 1675a), die zu einer Suite von niederländischen Belagerungsstücken des Malers Peeter Snayers gehören; das eine ist eine militärperspectivische Ansicht Breda's mit Umgegend; das andere gilt für das Bild des Inventars von 1636: die Köpfe der historischen Personen sind von kundiger Hand retouchirt.

Eine malerische Darstellung durch madrider Kräfte wurde erst zehn Jahre nach dem Ereigniss für den Saal von Buen Retiro unternommen. José Leonardo aus Calatayud in Aragon war ein Schüler des Eugenio Caxesi, dessen Mithülfe man bei der Jugend des erst neunzehnjährigen Malers wohl annehmen darf.

Zur rechten Seite ist der Hintergrund freigelassen; man sieht den Ausmarsch der Besatzung, und die an der Seite des Wegs aufgestellten spanischen Truppen als Zuschauer. Links im Vordergrund auf einer Erhöhung hält Spinola mit Leganés, beide zu Pferde, neben ihnen steht noch ein wohlbeleibter Offizier und hinter diesem der unvermeidliche Hanswurst. Beide Reiter verdecken fast vollständig das berittene Gefolge, über dem ein Lanzenwald aufsteigt. In der Mitte der Leinwand, etwas zurück steht das Pferd des Gouverneurs, daneben drei untergeordnete Personen. Justin von Nassau kniet vor seinem Besieger, in jeder Hand einen Schlüssel hinhaltend.

Alle diese Figuren sind vortreffliche Studien, Leganés stimmt völlig überein mit dem Bildniss des van Dyck. Aber das Ganze gab zu ernstestn Ausstellungen Anlass. Der zerstreuten Komposition fehlt die Würde und Feierlichkeit, welche man von der aufregenden Schlussceremonie eines solchen Kampfs forderte. Die Begegnung beider Feldherrn ist wie zufällig; der Gouverneur kniet wie ein Supplikant, der den Zug des siegreichen Generals am Wege abgepasst hat und sein Schicksal bang von der Gnade des Siegers erwartet.

Nach den Berichten der Augenzeugen waren beide abgestiegen. Spinola erwartete den Kommandanten umgeben von

¹⁾ Im Inventar von 1636: Sitio de Breda, á la mano derecha tiene el rótulo con la descripción del sitio el Marques de Leganés. 8' breit. In der „pieza en que S. M. negocia en el cuarto bajo de verano“. Das zweite mit Isabella in der Kutsche war 9' breit. In der „pieza del cuarto bajo antes de la del despacho“. Das kleine Bild kam später in das Lustschloss Zarzuela.

einem „Kranz“ von Fürsten und adligen Offizieren¹⁾; und dieser erschien mit seiner Familie, Verwandten und vornehmen Zöglingen der Kriegsakademie, die bei der Belagerung mit eingeschlossen worden waren. Spinola begrüßte und umarmte den Kommandanten mit freundlichem Blick (*humaniter salutans*) und mit noch freundlicheren Worten, in welchen er die Tapferkeit und Standhaftigkeit der langen Vertheidigung rühmte.

Und nun sehe man diese Gestalt hoch zu Ross, die dem im Staub knienden Manne, einem Bilde der Demüthigung, die Hand über den Hals des Pferdes zustreckt, mit der echt kastilischen, aber bei dem genuesischen Edelmann übel angebrachten Miene eisig kalten Stolzes; wie kein siegreicher Feldherr, auch ein Alba nicht, einem besieigten gegenüber tritt.

Was besonders den Spott der Madrider herausgefordert haben muss, war die Erscheinung des Leganés als des einzigen Auserwählten neben Spinola, eine Ehre die er wol nur dem Umstand verdankte, dass er kurz darauf dessen Tochter geheirathet hatte. Des Leganés, dem man nachsagte, dass er gar kein Soldat sei, was er denn auch später, als ihm wichtige Führerrollen anvertraut wurden, zum Schaden seines Landes bewiesen hat. —

Alle diese Ausstellungen hätten nun doch wol keine verbesserte Edition der „Uebergabe von Breda“ bewirkt, wenn nicht noch besondere persönliche Antriebe dazu gekommen wären. Auf jener Seefahrt von Barcelona nach Genua im Jahre 1629 war Velazquez dem Spinola nahegetreten; die gleich nachher erfolgte tragische Katastrophe, die Belagerung von Casale, muss ihm näher gegangen sein, als anderen Zeitgenossen, die uns nicht ohne Bewegung schildern, wie Spinola schmählich preisgegeben wurde, und in seiner Feldherrnlehre gekränkt, mit umdüstertem Geiste unterging. Wahr empfunden ist Quevedo's Sonett:

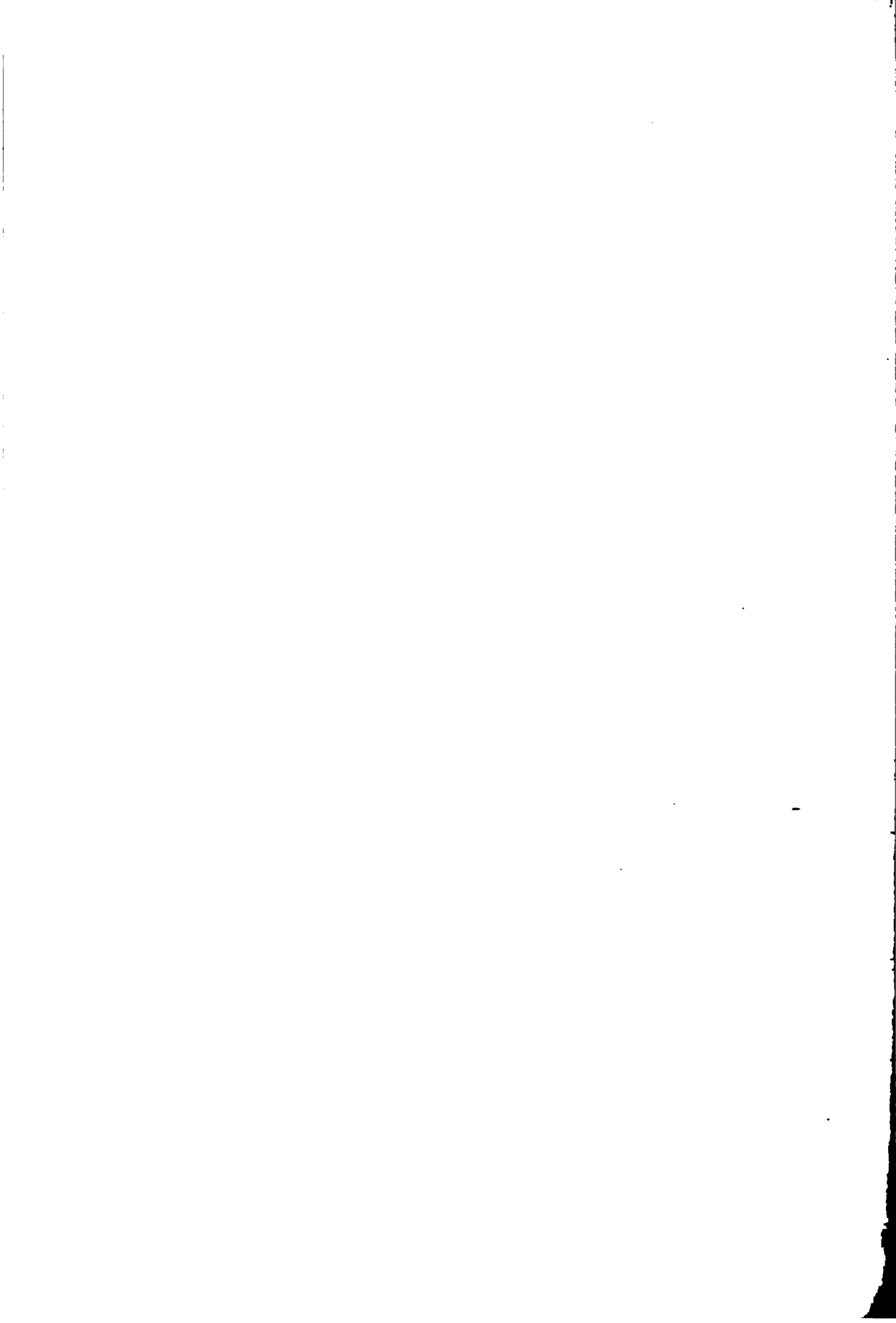
*En Flandes dijo tu valor tu ausencia,
En Italia tu muerte; y nos dejaste, Spínola,
Dolor sin resistencia.*

Auch der Maler wollte ihm, an seinem bescheidenen Theil, ein Denkmal setzen, indem er der wahren Gestalt des edlen Mannes, eines der humansten Führer seiner Zeit, so wie nur er es konnte, Dauer gab. Die Verfälschung seines Andenkens durch jene steife, essigsaurige Figur Leonardo's war, weil unritterlich, doch

¹⁾ Insigni nobilitatis coronâ stipatus. H. Hugo 120.



Die Uebergabe von Breda.



auch unspanisch. Vielleicht hatte er auf dem Schiffe ein Skizze des Generals genommen; wenn auch keinesfalls den Gedanken zu diesem Bilde schon gefasst; denn warum hätte er sich nicht bei der Vertheilung der Kriegsstücke von Buen Retiro gemeldet? Nebenbei wollte er wol ein Beispiel geben, wie eine solche Action malerisch zu behandeln sei.

Es ist nicht mehr der etwas spitze, feine Kopf aus der Zeit von Ostende, auch nicht das Bild ruhiger Vollkraft dieses Schlachtendenkers, wie in dem Gemälde von Mierevelt; es ist der Kopf mit grauen Haaren und hoher Stirn, wie ihn die schönen Bildnisse des Rubens und besonders des van Dyck uns vorführen¹⁾. Er hatte in Madrid wiederholt Fieberanfalle zu überstehn gehabt, von denen er sich nur langsam erholte. Aber Velazquez konnte den Zügen auch jenes Leben einhauchen, das dem Maler nur in vertrautem Verkehr sich aufschliesst. Seine nicht bloss verneinende Kritik der Darstellung Leonardo's wird Olivares oder den König auf den Gedanken gebracht haben, ihm eine zweite Darstellung der *Rendicion de Bredá* aufzutragen, wofür der Wunsch nicht von ihm selbst ausgegangen ist.

Die im Wesen des Meisters begründete Maxime der Einheit, Einfachheit bestimmt auch diese Komposition. Nur der Moment der Uebergabe der Schlüssel und was damit zusammenhängt; alles andere in strengem Bezug darauf; die Ansicht der Festung fehlt; ihr Punkt liegt am linken Ende der Leinwand. Dagegen erscheinen nun beide Feldherrn mit dichtgedrängtem Gefolge, das wir uns jenseits des Rahmens zu Tausenden erweitert denken. Denn die Raumfüllung giebt den Eindruck der Menge; aber auch der Bedeutung des Vorgangs. Der Gouverneur war an der Spitze der die Mitte der ausrückenden Besatzung bildenden Infanterie im Quartier bei Tettersingen eingetroffen, wo ihn Spinola erwartete. Dort steigen beide ab; es öffnet sich der Kreis. „Alle treten zurück“, und entblößen schweigend das Haupt. Die Handbewegung des hellbeleuchteten Vlamingers, dem ein Ka-

¹⁾ Das Bildniss Mierevelts ist von Jan Muller 1615 gestochen worden; eine Wiederholung, dem Geldorp Gortzius zugeschrieben, ist in der Galerie zu Darmstadt (Nr. 277). Das Bildniss von Rubens, intelligent und geistreich, ist im Palast Marcello Durazzo zu Genua, eine Wiederholung in der Galerie zu Braunschweig, eine Copie in der Nostitzgalerie zu Prag; gestochen ist es von Peter de Jode. Van Dyck hat ihn mehrmals gemalt, das Exemplar aus dem Palast Balbi zu Genua und mehrere andere sind jetzt in England (van Dyck Ausstellung 1887); der Stich in der Iconographie ist von Lucas Vorsterman.

merad etwas zuraunen will, scheint Stille zu gebieten. Justin geht auf Spinola zu, aber dieser kommt ihm entgegen; indem der Gouverneur ihn anredet und den Schlüssel hält, beugt jener sich vor und legt ihm die Hand auf die Schulter. — In Blick und Gestus liegt eine Verschmelzung vornehmer Eleganz, natürlicher Gutmüthigkeit und italienischer Feinheit. Der siegreiche Feldherr fühlt mit dem tapfern Manne, der diesen schweren Schritt thut, und will ihm das Bittere nehmen¹⁾. Auch wer die Relation nicht kennt, wird aus dem Bild alles so herauslesen, wie es geschrieben steht. Die Worte sind nicht überliefert, doch können Calderon's Versen richtige Mittheilungen zu Grund liegen. Danach hätte Justin von Nassau von dem Schmerz dieses Moments gesprochen; nicht verhehlt, dass er in solchem Ausgang nur das Werk des im Krieg waltenden Schicksals sehe, welches auch die stolzesten Reiche niederwerfen kann. Und Spinola rühmte seine Tapferkeit: die Tapferkeit des Besiegten ist des Siegers Ehre²⁾. Der Commandant sieht dem General aufmerksam, wie überrascht ins Auge. Von ihm hat dem Maler schwerlich ein Porträt vorgelegen; er war ein Greis; *insigni canitie venerabilis* sagt Hugo.

Die Wahl einer rein menschlichen, noblen Regung zum hervorstechendsten Motiv ist ein Zug, auf den nicht Jeder gekommen wäre. So hat der griechische Maler der Alexander-schlacht (die nicht bloss in den Lanzen und den Pferden an dieses Werk erinnert) den unterliegenden Darius erhoben, der die eigne Noth über dem sich für ihn opfernden Vasallen vergisst.

Die Namen derer, welche in der nächsten Nähe des Feldherrn standen, werden genannt; es ist nicht einer von den sechsen darunter, welche der Madrider Katalog mit ebenso billiger wie müßiger Geschichtskennntniss aufzählt. Es waren der Prinz Wolfgang von

¹⁾ La tête du marquis de Spinola a un caractère de bienveillance et d'urbanité qui ferait presque souhaiter de perdre une ville pour lui en rendre les clefs. P. L. Imbert, L'Espagne. Paris 1875. 212.

²⁾ No hay temor que me fuerce	mas altivas y excelentes.
á entregarla, pues tuviera	Esp. Justino, yo las recibo,
por menos dolor la muerte.	y conozco que valiente
Aquesto no hasi do trato,	sois; que el valor del vencedor
sino fortuna, que vuelve	hace famoso al que vence.
en polvo las monarquias	

Mr. Solvay lässt ihn sich ausdrücken nach seinem Geschmack: Mon brave, vous vous êtes bien battu; consolez-vous, cela ira mieux une autre fois. (!)

Neuburg, D. Gonzalo de Cordoba, der Graf von Salazar, Graf Heinrich van Berghe (Vérgas) und zwei sächsische Prinzen. Dann folgten dreissig Oberste. Der Maler konnte sich indess hier Freiheiten gestatten oder Rücksichten nachgeben. Der Alte links, welcher sich mit beiden Händen auf einen Stock stützt, ist vielleicht der Chef des Quartiers, wo der Akt stattfand, Albert Arenbergh, Baron von Balançon, Kommandeur der vlämischen Reiterei, dem bei der Belagerung ein Bein abgeschossen wurde, — eine Lieblingsfigur Calderon's. Der zweite in Rüstung könnte nach den Linien des Gesichts Wolfgang sein, der freilich bei van Dyck noch keine so kahle Stirne hat. Der alte längliche Kopf hinten erinnert allerdings an den nicht genannten D. Carlos Coloma, Chef der Infanterie, der dort seit 1588 von der Pike auf gedient hatte. Der junge Mann rechts vom Pferd ist gewiss nicht Velazquez; durch den Hut auf dem Kopf ist er von dem engeren Kreis ausgeschlossen.

Der Gouverneur konnte mit keiner so glänzenden Corona auftreten; ihn begleitete einer der Geisseln, Carl Philipp Le Comte, seine Gemahlin, Söhne und Neffen, und ein Sohn des Prinzen Emanuel von Portugal, eines Sprösslings der Tochter Wilhelms von Oranien Emilia und des Bastards Antonio. In Folge der Diagonalstellung der Axe kam diese Gruppe in eine vom Betrachter abgewandte Stellung. Dass diese Seite den Niederländern angewiesen wurde, war schon dadurch gegeben, dass der Maler hier als Modelle fast nur Troupiers hatte.

Dieser niederländischen Truppe sieht man die zwölfmonatliche Belagerung wenig an; die feindlichen Offiziere zollten ihnen offen ihre Bewunderung.

Ein gewöhnlicher Beobachter hätte die Augen der Umstehenden auf die beiden Feldherrn konvergiren lassen, vielleicht die Phraseologie einer wohlfeilen Geberdenrethorik hinzugefügt. Hier sieht man auf spanischer Seite ausser dem neugierig den Kopf umdrehenden Reitknecht nur den alten Oberst mit dem Stock den Gouverneur fixiren. Er muss sich die Leute einmal ansehen, die ihm sein Bein abgeschossen haben. Alle andern sehen nach verschiedenen Richtungen auseinander. Passavant hielt das für eine „zerstreute Composition“. Aber wo das Ohr so stark in Anspruch genommen ist, wendet sich der Blick ab, damit die Sammlung der psychischen Kraft auf das Gehörte nicht durch das Auge zerstreut werde.

Die Spanier, mit dem ihnen eignen Plegma, verrathen fast mit keiner Miene und Bewegung irgend welche Regung des Innern; lebhafter ist die Mimik der Holländer.

Kaum braucht daran erinnert zu werden, wie Pferde, Costüme, Waffen mit dem Blick des Sachkundigen, unübertrefflich in Farbe und Textur wiedergegeben sind. Sie allein können das Auge lange beschäftigen. Die weite aufgebauschte Façon der niederländischen Mode hätte Franz Hals nicht besser getroffen. Wie vielsagend sind z. B. die Stiefel, beziehungsweise Füße Spinolas und des Kommandanten. Solches Kostüm wird jeder Historienmaler dem Velazquez beneiden, wenigstens den unersetzlichen Vortheil, die Menschen in ihm sich bewegen zu sehen. Heute hat man nur die Wahl zwischen dem Leben in unmalerischer und nach wenigen Jahren lächerlicher Modetracht, und archäologischen Puppen.

Verlässt man nun diesen engeren und Hauptkreis, so bemerkt man hinter den Spaniern eine Reihe von Lanzenträgern, nebst Fähnrich (*alférez*) und Flötenspieler. Ausser Hörweite kehren sie der Scene den Rücken zu und betrachten die Vorüberziehenden. Etwas sonderbar nehmen sich aus die 29 Lanzen von Eschenholz (nach denen das Bild benannt wird), die fast mathematisch lothrecht mehr als ein Drittel von Landschaft und Himmel durchschneiden. Man hat sie geschmacklos gefunden. Aber bei ihrem Anblick schlug jedes Spaniers Herz. Ihr starrer Parallelismus war das Symbol der Mannszucht, welche die spanische Infanterie so lange zum Schrecken Europa's gemacht hatte. Wenige Jahre waren ins Land gegangen nach der Ausstellung des ersten Gemäldes von Leonardo, als dieses eiserne „Aehrenfeld“¹⁾ in der Schlacht bei Rocroy (1643) von Condé niedergemäht wurde, — um sich nicht wieder aufzurichten.

Ungeachtet der Anfüllung des Vordergrunds hat sich der Maler eine sehr weit auseinandergehende Fernsicht zu verschaffen gewusst. Der Hintergrund gehört zu den nicht am wenigsten gepriesenen Schönheiten des Gemäldes. In den Zwischenräumen beider Massen erblickt man die im hellen Licht des Junimorgens

1) Calderon vergleicht die gallarda infanteria mit einem Aehrenfeld:
 y al mirarlos, parecia,
 que espigas de acero daba,
 y que al compas que marchaba
 el zéfiro las movia.

vorbeimarschirende Besatzung. Hinter ihnen ragen wieder die Lanzen der spalierbildenden Spanier. Den Mittelgrund schliesst ab eine Schanze der innern Enceinte. Die links davon aufqualmende Rauchmasse entsteigt einem grossen Brande, vor dem Gestalten, Fahnen, sich bewegen; diese Dampfsäulen, die auch sonst die Quartiere bezeichnen, rühren von Freudenfeuern und Salven her.

Die in der dunstigen Atmosphäre dieses wässerigen Tieflandes etwas verschwimmenden Einzelheiten der Ferne sind topographisch richtig disponirt, ganz so wie in der grossen Leinwand von Snayers. Der Punkt in der Mitte ist die Station des Paul Baglioni. Die Wasserfläche zur Linken mit dem durchschneidenden Damm (dem „schwarzen Damm“) ist ein Theil der künstlichen Ueberschwemmung, durch welche Spinola sich vor der umschwärmenden Entsatzarmee Ruhe verschaffen wollte. In der Ebene dahinter sieht man die Silberschlange der Merka, die in der Stadt das Flösschen Aa aufnimmt. Die mehr als zehn Meilen entfernte See ist natürlich nicht sichtbar.

Alles ist wie ein Aufathmen, die Natur selbst scheint, im Wehen der Morgenlüfte, ein neues Leben des Friedens, der Hoffnung zu verheissen. —

Noch ein Blick auf das Künstlerische! „Das Werk, sagt Mengs, enthält alle die Vollkommenheit, deren der Stoff fähig war, und alles ist mit der höchsten Meisterschaft ausgedrückt“¹⁾. Der Eindruck grosser Massen ist mit wenigen Figuren, der einer unermesslichen Ausdehnung auf sehr beengter Fläche gewonnen. Der geniale Kolorist hat hierzu soviel beigetragen wie der Zeichner. Die Komposition vereinigt *crystallklare* Durchsichtigkeit der Erzählung mit allen Eigenschaften *malerischer* Gruppirung: Gleichgewicht der Massen bei Aufhebung der Einförmigkeit durch die Diagonale, Concentration des Interesses in der Hauptperson und abgestufte Unterordnung der übrigen.

¹⁾ Mengs fand in den Lanzen den einzigen Fehler: *no hay cosa, exeeptuando las hastas de las lanzas, que no este expresado con el mayor magisterio. Carta à Ponz, Viage VI, 201. Bossuet nennt diese carrés espagnols — carrés vivants, semblables à des tours, mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches. M. Lucien Solvay versteht mehr von Komposition als Mengs. In seinem durch originelle Schreibweise spanischer Künstlernamen bemerkenswerthen Werke L'art espagnol, Paris 1887 heisst es p. 190: Breda, très-défectueuse au point de vue de la composition; p. 184 Breda pêche évidemment — par le manque d'effet dans la distribution de la lumière et la résonnance des tons.*

Das Farbensystem ist das der Reiterbilder. Himmel und Ferne mit ihren breiten, kühlen, grün-blauen Flächen, durchzogen vom weissen Schimmer des Wassers und Pulverdampfs, geben den Grund für die warmen, farbig satten Figuren des Vordergrunds, mit ihren rothbraunen Schatten, bis zu dem mächtigen Schecken in der Ecke rechts. Auch hier ist für lichtvolle Punkte gesorgt, in dem Prinzen mit dem weissen sonnenleuchteten Wams (man wird an Rembrandts „Nachtwache“ innert), im Glanz der Rüstung und Schimmer goldgestickter Seile im weissen Mantel der abschliessenden Figur rechts, der und hellblau karrirten Fahne. Die stärkste Lichtöffnung hat der Maler in die Mitte und den Mittelgrund verlegt, in die vorbeidefilirenden Truppen; diese Stelle giebt ihm zugleich den hellen Grund für die zwei Protagonisten. Das Licht kommt von links, also Südosten (denn die Uebergabe fand um zehn Uhr morgens statt) und fällt den Spaniern ins Gesicht. Der hellste Punkt in allen Gesichtern ist die Stirn Spinola's. Alles ist von Luft umflossen, schwebt im Luftmeer.

Es ist eine militärische Ceremonie, aber eine Ceremonie, in welcher eine lange Epopöe von Kämpfen, wo zwei gewaltige Gegner unter Aufbietung aller Kräfte der Elemente und menschlichen Verstands und Willens miteinander rangen, beschlossen und besiegelt wurde. Alles, was diese starken, klugen und kühnen Männer gearbeitet haben — mit jener Veste als Kampfpreis — dessen Pathos drängt sich in diesem Moment, einem militärischen Sakrament gleichsam, zusammen.

Aber die Wellenkreise der Gedanken die es anregt, sie schwingen noch weiter, von der Vergangenheit nach der Zukunft. Die Gestalten des Velazquez, hier noch mehr als sonst repräsentativ, beleuchten in einem Strahl das ganze Bild jenes Weltkampfes zweier Völker und Religionen. Hier wurde von der Hand eines spanischen Hofmalers ein spanischer Erfolg gefeiert, errungen durch Zusammenwirken von vier Nationen, unter der Führung eines Genueser Condottieren. Dieser spanische Generalissimus macht der Bravour eines holländischen Kommandanten sein Kompliment, eines Ketzer- und Rebellenchefs nach dem Begriffen seines Staats. Der Enkel jenes Philipp, welcher die Hand des Meuchelmörders gegen den grossen Wilhelm aufrief, er hat seinen Maler mit diesem Bild beauftragt, wo ein Nachfolger Alba's einen Oranier begrüsst und rühmt. Hat der Schöpfer dieses Bildes damals schon jene Stimmung ausgedrückt

wollen, die bald nachher siegte, als man sich dort mit dem Gedanken vertraut gemacht hatte, die vereinigten Provinzen als souveränen Staat anzuerkennen und ihre Gesandten in der Königsburg Philipp II zu empfangen? Wir wissen es nicht.

Jemand hat behauptet, auch als er das Museum in Madrid gesehen hatte, „dass es Velazquez für alle in das Gebiet der höheren geistigen Sphäre der Kunst fallende Aufgaben durchaus an den erforderlichen Eigenschaften gefehlt habe“¹⁾. Den Beweis dieses strengen Urtheils sollen die religiösen und mythologischen Bilder beibringen.

Aber was heisst „höhere geistige Sphäre der Kunst?“ Ist es Gedanken- und Programmalerie? wie die im Plafond des goldschimmernden sechszehnsäuligen Saals im Palast Serra zu Genua, wo Ambrosius Spinola, ein Elias, zwischen allegorischen Damen zum Himmel fährt? Hätte die Minerva mit dem Hahne, Herkules mit dem Grabscheit²⁾ und der Flussgott Merka dabei sein müssen?

Oder ist es der Ausdruck seelischer Vorgänge und der Verstand der Anordnung, auf die man sonst die Grösse Raphaels gründete? Wir glauben, dass die Uebergabe von Breda sich in diesem Punkte wol neben dem Zimmer des Heliodor sehn lassen kann. Es hat aber Kritiker gegeben, denen es schon ärgerlich gewesen wäre, dass Velazquez nur den 5. Juni 1625 malte.

Wenige Historienbilder enthalten sowenig Geistloses (d. h. Phrase und Schablone); an wenige ist soviel Geist (künstlerisch und menschlich) gewandt worden; wenige geben so viel zu denken, und noch wenigere lassen wie dieses einen Künstler von wahren Geistesadel erkennen. —

Ausnahmsweise finden sich mehrere Skizzen für Einzelfiguren. In der Sammlung der Biblioteca nacional (Mittlere Bände III, 22) ist eine Kohlenskizze auf weiss Papier, wo die Umrisse mehr unbestimmt versucht als in festen Linien entworfen sind. Die Hauptfigur ist der Reitknecht hinter dem Pferd Spinola's, dessen unverdeckte Figur gezeichnet ist, den rechten Arm in die Seite gestemmt. Daneben rechts, nur halb so gross, der horchende Jüngling, der hier *zwei* Finger erhebt. Auf der Rückseite desselben Blatts, viel kleiner, in ganz stumpfer, schwacher Contour, Spinola. Ausser-

1) Waagen in Zahn's Jahrbüchern.

2) In dem nach Rubens' Zeichnung gestochenen Titelkupfer der Obsidio Bredana.

dem in dem kleinen Band I, 14 eine kleine Umrisszeichnung des die Büchse schulternden Soldaten. Die Zeichnung im Louvre aus Mariette's Sammlung hat dagegen reine, feste Umrisse. Es könnte der erste Gedanke sein. Hier sieht man das Pferd, und die Hauptgruppe nebst den spanischen Herrn, ohne die holländische Hälfte. Die sogenannte Farbenskizze, bekannt aus dem geistreichen Artikel Théophile Gautier's, ist nur eine jener so oft vorkommenden Kopien, — was man übrigens schon nach der Beschreibung ahnt. Denen, welche durch Entdeckungen dieser Art glücklich gemacht werden, will ich ein Gemälde nennen, in dem man die erste Anregung für das Schema der Composition finden könnte. Bei dem Einzug des Cardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen (im Mai 1635) hatte Rubens die Decorationen entworfen; an der Arcade bei der Kirche S. Georges war u. a. zu sehen die so oft gemalte Begegnung des Infanten mit seinem Namensvetter und Schwager, dem Könige von Ungarn, am Vorabend der Schlacht bei Nördlingen (2. September 1634). Jedem Besucher der Pradogalerie wird unser Gemälde einfallen beim Anblick dieser von van Tulden ausgeführten und auch radirten Skizze im Belvedere (1163). Dieselbe Diagonale, die beiden vorgebeugten Figuren, die Gruppen der Offiziere aus denen sie hervortreten, das Pferd mit dem Reitknecht rechts als Zurückschieber. Der Infant wird dafür gesorgt haben, Skizzen dieser Rubens'schen Entwürfe nach Madrid gelangen zu lassen. Wie leicht konnte indess eine so einfache Compositionsform gefunden werden! sogar von Benjamin West in der Landung Carl II in Dover.

Die Uebergabe von Breda wird zum erstenmal aufgeführt in dem nach dem Tode Carl II (1701) aufgestellten Inventar von Buen Retiro und zu 500 Dublonen geschätzt¹⁾. Sie hing in vergoldetem Rahmen zwischen dem Gemälde desselben Gegenstands von Leonardo und dem Entsatz Genua's von Pereda. Von 1772 an erscheint sie im neuen Palast, in der Antecamara der Infantin, Spinola heisst Leganés!²⁾ Im Inventar Carl III von 1789 (*Pieza de vestir*) ist die Taxe 120,000 Realen. Das Bild befand sich

¹⁾ Otra [pintura] del mismo tamaño [4 varas de l., 3 $\frac{1}{2}$ de a.] y marco dorado del Marques de Espinola reciuiendo las llaves de una plaza original de Diego Velazquez.

²⁾ Otro que representa al marques de Leganés en la entrada de una plaza, reciuiendo las llaves.

ohne Zweifel von Anfang an in Buen Retiro; fänden sich frühere Inventare dieses Lustorts, so würde man vielleicht Daten über die Entstehungszeit erhalten. Bis jetzt fehlt es an allen Zeugnissen. Die Meinung, dass es 1647 gemalt sei, ist eine reine Vermuthung.

Diese Frage ist nicht so leicht zu beantworten. Die Wahl des Gegenstandes würde am besten kurz nach der Mitte der dreissige passen, bald nach Aufstellung der zwölf Feldherrnbilder im Salon des Retiro. Das Gemälde gleichen Inhalts von José Leonardo gehörte in der Malerei, in den Köpfen und Einzelheiten zu den besten des Cyclus. Was die Kritik herausforderte waren weniger künstlerische als stofflich-geschichtliche Ungehörigkeiten. Aber Fehler verlieren durch Zeit und Gewöhnung ihr Anstössiges. Ferner war die Einnahme von Breda schon am Ende der dreissiger Jahre durch aufregende Ereignisse glücklicher und unglücklicher Art in den Hintergrund gedrängt worden. Ein kecker Einfall Condé's und die Belagerung einer Grenzfestung war glänzend zurückgewiesen worden; aber kurz darauf ging Portugal verloren und der catalonische Aufstand führte zur Occupation einer grossen Provinz durch die Franzosen. Noch mehr, Breda war nach zwölf Jahren (1637) von den Holländern wiedergewonnen worden, und unter wenig ehrenvollen Umständen für die Spanier¹⁾. Die berühmte Belagerung konnte jetzt nur peinliche Empfindungen wecken. Ihre wiederholte Vorführung würde besser zu dem kriegerischen, hoffnungsvollen Geist des vierten Jahrzehnts passen.

Nun aber scheint der Stil des Gemäldes auf eine spätere Zeit zu führen. Die Breite und Lockerheit des Pinsels kündigt den dritten Stil an. Aber jenes signirte und datirte Porträt des Admirals Pulido, welches Palomino als Exempel der Bravour (*valentia*) anführt, wo er mit langen Borstenpinseln für den Eindruck aus der Ferne arbeitete, fällt schon in's Jahr 1639.

Sucht man nach demselben System gemalte Werke, so fällt der Blick natürlich auf die Reiterbilder. Da ist nun das einzige sicher datirte der Prinz Balthasar, schon um 1635 gemalt. Diess ist im Eindruck ähnlich, in der Malführung schärfer und dünner, im Ton lichter. Olivares Reiterporträt muss ungefähr ein Lustrum

¹⁾ Breda se perdió á mi juicio mal, porque no ha resistido mas de 56 dias, siendo la plaza mas fuerte de Europa. So schreibt der Cardinalinfant dem Könige, den 18. September 1637.

vor seinem Sturz (Januar 1643) entstanden sein. Das ammeisten verwandte Philipp IV wird zwar ins folgende Jahrzehnt gesetzt, aber diese Datirung beruht auf der irrigen Voraussetzung, dass die Nachricht von einem auf der Reise von 1644 nach dem Kriegsschauplatz gemalten Bildniss sich auf diess Reiterbild beziehe; es dürfte nicht später als 1638 fallen, als die Statue Tacca's im Werk war.

Hiernach scheint mir, dass die Entstehung von Breda 1647 viel zu tief angesetzt wird. Wer eine so complicirte Maschine aus einem Guss herstellen will, wird zu einer resoluteren, feurigeren, pastoseren Behandlung greifen müssen, als gewöhnlich. Man hat bemerkt¹⁾, dass der Maler nur mit Lokalfarben gearbeitet hat, zugleich satt, saftig, und zart, durchsichtig; es lassen sich kaum zwei Gesichter von demselben Teint finden.

Die spanische Jagd.

Zu derselben Zeit als Olivares nach seinem Kopf dem Könige eine Villa baute und einrichtete, hatte dieser nach eigenem Geschmack ein Schlösschen sich eronnen, das von der Schöpfung des *valido* sehr verschieden war. Es war von bescheidener Grösse, kostete wenig, lag abgelegen im Gehölz, war nur für vertrauteste Umgebung, und sollte mit guten neuen Bildern einiger wenigen, aber der ersten Maler, ebenfalls nach eignen Gedanken angefüllt werden.

Im meilenweiten Wildpark des Pardo lag ein ehrwürdiges Jagdschloss, das Carl V neugebaut hatte. Der grosse Brand von 1608 hatte bloss seine Kunstschatze theilweise zerstört. Ein Viereck mit Eckthürmen, eine kleine Burg; aber die mit Wintergrün bedeckten Mauern, der breite Graben voll Blumenbeete gaben ihm ein seiner Bestimmung entsprechendes Angesicht. Hier war einst die unvergleichliche Bildnissgalerie der Zeitgenossen Philipp II. Im Innern sind nur einige Freskomalereien des Becerra und Genossen von der alten Gestalt vor 1608 noch übrig geblieben,

Eine halbe Meile östlich davon hatte der Kaiser einen Thurm gebaut, zum Absteigen und Essen auf den Fahrten nach den Forsten von Balsain hoch in der Sierra. Diese *Torre de la parada*

¹⁾ José Musso y Valiente im Text der Coleccion litográfica zu dem Bilde.

(Haltethurm) umgab jetzt Philipp IV mit einem Doppelgeschoss, „gleich einem *guardainfante* um den Leib“¹⁾. Der Plan scheint um die Mitte der dreissiger Jahre entstanden zu sein; wenigstens beglückwünscht der Cardinalinfant Ferdinand in einem Brief aus Douai vom 20. November 1636 seinen Bruder zu der prächtigen Idee; obwol er als erfahrener Jäger besorgt ist, dass der Bau mitten in den *querencias* (Wildgehegen) die Jagd verscheuchen könnte.

Noch weiter inmitten eines Waldes hatte Ferdinand selbst die *Zarzueta* sich gebaut, ein Landhaus, von dem eine neue Art musikalischer Dramen den Namen erhielt.

Diese Schlösser standen im Herzen eines uralten Jagdreviers. Längst ehe Madrid unter den Provincialstädten nur genannt wurde, lag für die Könige von Castilien und Leon in diesen Eichengründen der Hauptanziehungspunkt der spätern Residenz. Schon im Jagdwerk Alphons XI gilt Madrid als „sehr königliches Jagdrevier für Sauen im Winter“²⁾. Hier wurden noch zu Philipp IV Zeit die drei grossen jährlichen Hofjagden (*las grandes monterías*) gehalten. Sie dauerten acht Tage, der Jägertröss belief sich auf dreihundert Personen, die Kosten wurden zusammen auf 80000 Escudos berechnet. —

Von der alten spanischen Jagd, ihren Bräuchen und Aemtern, Festen und Abenteuern könnte Jemand, der Gelehrter und Waidmann wäre, ein merkwürdiges Buch schreiben. Was wir davon lesen ist uns meist fremd geworden und bedarf des Kommentars wie ein alter Text.

Die Scenen die Velazquez gemalt hat, sind eines ihrer treuesten und klarsten Urkundenfragmente.

Die hohe Jagd (*la caza de monte*), erklärt der Herzog im Don Quixote (II, 34), ist die nothwendigste körperliche Uebung für Könige und Fürsten; denn sie ist das Abbild des Kriegs. „Wie das Waffenhandwerk die Hauptsäule ist, sagt Martinez de Espinar, welche die Monarchie trägt, schirmt und mehrt, so ist die Jagd im Frieden die nützlichste Uebung, die vollendete Schule und das lebendige Abbild des Kriegs und seiner Härte. Sie macht die Sinne wachsam, die Muskeln be-

¹⁾ So sagt Graf Harrach im Tagebuch, 26. Juni 1677, wo er eine Fahrt dahin mit Graf Trautson beschreibt. „Es ist gar ein herziges Häusel“.

²⁾ La Dehesa de Madrid es muy real monte de puerco en invierno. Libro de montería del Rey d. Alfonso XI, herausgegeben von J. Gutierrez de la Vega. Madrid 1877. II, 225.

weglich, die Gliedmassen straff, sie feuert die Lebensgeister an und erhebt das Herz; in ihr verliert man die Scheu vor Blut und das Grauen vor dem Tode.“ Kein Wunder wenn im mittelalterlich spanischen Staat, dessen erstes Geschäft ruheloser Krieg war, die Jägerei eine sehr ernste Angelegenheit, der Oberjägermeister (*montero mayor*) die erste Person am Hof war. Jagdwerke gehören zu den frühesten und umfangreichsten Denkmalen der kastilischen Sprache. Neuerdings will man ein Jagdwerk Sancho des Weisen von Navarra *Los paramientos de la caza* vom Jahre 1180 in Pamplona entdeckt haben¹⁾. Alphons XI liess ein *Libro de montería* (um 1342–50) zusammenstellen, das auch eine Geographie der zahlreichen Reviere von Castilien, Leon und Granada enthält. Kein Literaturzweig weist so viele vornehme Namen auf, von dem Prinzen Juan Manuel, dem Enkel Ferdinand des Heiligen bis auf Argote de Molina und den Dichter Moratin.

Die Spanier hielten ihre Jagd für die kühnste und gewandteste (*la mas brava y agil de todas*). Der Cardinalinfant Ferdinand, nachdem er in der Lombardei gejagt, konnte von dort an seinen königlichen Bruder schreiben: „Gegen die Jagd in Aranjuez und im Pardo ist alles hier nur Spass“ (*burla*). Als er freilich die Jagd in Brabant mitgemacht, meint er: die Jagd ist hier weit tapferer als in Spanien; ich weiss nicht warum, denn da es dort so viel heisser ist, erwartet man das Gegentheil²⁾.

Alle spanischen Fürsten waren tüchtige Jäger, sie mochten gelehrt oder unwissend, Staatsmänner oder Simpel, Gewaltmenschen wie Pedro I oder Schwächlinge wie Carl II sein. Juan I von Aragon hiess *El cazador*. Auch von Carl V und Philipp II hat die Jagdchronik gefährliche Abenteuer mit den groben Sauen aufbewahrt³⁾.

Auch die Damen beteiligten sich lebhaft. Es giebt Bildnisse königlicher Damen mit Treibjagen im Hintergrund. Als Bären im Revier des Mansanares gemeldet wurden, erschienen sofort Isabella die Katholische und Ferdinand mit Lanzen und Wurfspiessen bewehrt am Platz. Die Töchter Philipp II, Isabella und Catalina erschlugen die Wölfe (welche damals in Netze ge-

1) Biblioteca Venatoria de Gutierrez de la Vega. Vol. II, p. VII f.

2) Briefe des Cardinalinfanten vom 22. Oktober 1633 und vom 8. November 1639 an Philipp IV.

3) Gonzalo Argote de Molina, *Discurso sobre la Montería*. Vol. IV obigen Werks, p. 39 f.

lockt wurden) mit Keulen von Eschenholz. Der gewöhnliche Jagdsport der Damen aber war die Kaninchenjagd, mit Spürhunden und Flinten. Auf solchen Jagden folgten den Hofdamen heimlich ihre *galanes*, was, wenn es bekannt wurde, Verweisung vom Hof zur Folge hatte.

Die Liebe zur Jagd war allen Klassen eigen, jeder mochte hier gerne Virtuos sein, und mit *franqueza* in schweren Stücken sich zeigen; Reiche und Lumpen lernten Vögel im Flug, Hasen und Kaninchen im Lauf treffen, vom trabenden Pferde herab. Jeder fühlte sich als kompetenter Kunstrichter. Indess die königlichen Jagdpartien waren nur sehr wenigen zugänglich, sie blieben auf den intimsten Kreis beschränkt. Selbst fürstliche Gäste, die in Buen Retiro oder in der Casa del tesoro einlogirt wurden, nahm man selten mit. Denn „bei den tagelangen Fahrten und dem Alleinsein war zuviel Gelegenheit für Vertraulichkeit und ‚Humanität‘, die in Spanien nicht gebräuchlich war, ausser bei nahen Verwandten und sehr grossen Fürsten.“ Nur bei den eingestellten Jagden im Pardo strömten die Schaulustigen aus der nur zwei Meilen entfernten Hauptstadt herbei, und suchten etwas von diesem unvergleichlichen und aufregenden Schauspiel, in dem die Majestät selbst Protagonist war, zu erhaschen.

Den Jagdhofstaat nennt der Venezianer Girolamo Giustiniani ein Heer. Er vertheilt sich unter das alte kastilische Haus, zu dem die *monteria* gehörte mit dem *Montero mayor*, immer einem Granden, an der Spitze, und das burgundische Haus, die Schützen (*ballesteros*), deren Haupt der *Caballerizo mayor* war. Die Reviere zwischen denen sich der Jahreslauf der Jagd bewegte, waren der Escorial, Balsain (das spätere S. Ildfonso), Escalona, Ventosilla del Tago, Toledo und vor allem Aranjuez, wo Dam- und Schwarzwild und Hühner in solchem Ueberfluss waren, dass der Umkreis von sechs Meilen „ein Thiergarten schien“.

Philipp IV war der rüstigste und verwegenste Jäger seiner Zeit, und in diesem Stück sogar Erfinder. Bereits als dreizehnjähriger hatte er in Gegenwart seines Vaters und seiner Gemahlin, von dem Falben Guijarrillo herab einen Keiler abgefangen. Und noch an der Schwelle des Greisenalters, eine Ruine, verdiente er sich den donnernden Beifall der Jagdgesellschaft, als er ein mächtiges Thier im Pardo mit der Lanze durchbohrte. Einer seiner Meisterschüsse ist zum Gegenstand eines besondern Schriftchens gemacht worden. In einem Thiergefecht des Palastplatzes hatte der Stier alle seine Mitkombattanten aus dem Felde ge-

schlagen, er stand als Sieger im Kreis der weggescheuchten oder zerissenen Thiere, darunter Bären und die Könige der afrikanischen Wüste. Um dem Spiel einen würdigen Schluss zu geben, befahl der König plötzlich seine Büchse zu bringen. In einem Nu hatte er Hut und Mantel zurechtgerückt, angelegt und das Thier niedergestreckt; also dass das Publikum sich kaum besonnen hatte um was es sich handelte, als es schon den Blitz des Pulvers ja, heisst es, das Blut eher fließen sah als den Knall hörte¹⁾.

Nach dem Zeugnis eines Fachmanns vom Jahre 1644 hatte er damals über 400 Wölfe, 600 Hirsche und noch mehr Damwild, 150 Sauen geschossen, in der Chronik der spanischen Jagd unerhörte Zahlen²⁾.

„Wenn alle seine Treiber und Schützen vor Erschöpfung nicht mehr mitkommen, so fragt er mit Verwunderung und Lachen, warum sie sich so matt stellen? Tage, Monate lang habe ich 6, 8 bis 12 Stunden täglich mit ihm gejagt, aber nie ihn müde gesehen“. Niemand hat ihn wol mit solcher Ueberzeugung für einen grossen Mann gehalten, als der diese Worte schrieb, der Oberbüchsenspanner (*ballestero mayor*) Juan Mateos, Verfasser des Werks über Ursprung und Würde der Jagd³⁾. „Obwol, sagt er hier (S. 19), die welche die Könige nie gesehen haben, noch wissen was sie thun, sich einbilden sie seien von Zucker Teig (*alcorça*) und keine Menschen, so sind sie doch Menschen und mehr Menschen (d. h. Männer) als andere. Von ihrer Geburt an kennen sie keine Stunde Nichtsthun (*ocio*); als Kinder müssen sie lernen; dann unterweist man sie in allen Künsten. Und wenn die welche in mehr Dingen geübt sind (*esercitados*), auch mehr sind (*son para mas*), so sind die Könige mehr als alle übrigen. Denn stets sind sie in Thätigkeit, und nie haben sie einen Tag Musse. Wenn wir nach einem vollen Tage Jagd uns um neun Uhr zur Ruhe begeben, so erledigt er noch bis zwei und drei Uhr morgens Geschäfte.“

Er erzählt ferner, dass sein Herr eine neue kühne Art der Saujagd aufgebracht habe, gegen den Rath seines Oberjägermeisters (*cazador mayor*) und unser aller. Während die rüstigsten

1) Joseph Pellicer de Tovar, Amfiteatro de Felipe el Grande. Madrid 1631. CXLI.

2) Alonso Martinez de Espinar, Arte de ballesteria y monteria. Madrid 1644.

4^o. F. 157 f.

3) Origen y dignidad de la caza. Madrid 1634.

Jäger damals zwanzig Spürhunde (*sabuesos*) und zwei bis drei Hatzhunde (*lebreles*) gebrauchten, nahm er nur wenige Spürhunde. Einmal als er eine Sau abgefangen, die sich in dem trocknen mit Wurzeln bedeckten Bette eines Baches versteckt hatte und von den Saupackern nur am Schwanz gefasst werden konnte, sagte er triumphirend zu seinen Jägern:

„Was macht es mir aus (*que mas me da*) ob ich die Sau abfange (*alancear*, mit der Lanze), gepackt von den Hatzhunden oder bloss gestellt von den Stöberern? Und hört was ich euch befehle: von heute an sollt ihr nicht mehr als zwei Finder (*ventores*) loslassen, die ihr auf die Fährte gehn und sie bestätigen.“ Ich entgegnete: „Sire, sie laufen in unwegsame Gründe, wo die Pferde nicht hinkommen können; E. M. darf sich nicht in Gefahr begeben, und das Leben aufs Spiel setzen.“ — „Schweigt, rief er, denn eure Sache ist es zu wissen, wohin das Wild flieht, nicht was die Könige thun können; denn die sind so tapfer zur That, wie mächtig im Gebieten. Wenn die Herrn, wie ihr sagt, sonst gejagt haben mit vielen Spür- und Hatzhunden und das Schwein abgefangen haben mit der Saufeder, so reite ich ein besseres Pferd als sie, und bin schuldig mehr zu leisten als sie, wenn die Gelegenheit ruft. Und demgemäss befehle ich, dass ihr fortan, so wie ihr Hunde in Bereitschaft habt, die die Sau decken, also auch Pferde vorrätzig haltet, damit wenn das aufgerissen ist welches ich reite, ich ein anderes besteige, ihr zu folgen; denn ich will ihr nicht den Fang geben, wenn sie krank geschossen ist.“ — Und so geschieht es jetzo“. — Diess war wol die längste Rede die er in seinem Leben gehalten. Es ist eine Art Finderjagd, die für gefahrvoll und anstrengend gilt. Dieser Hang zur einsamen Jagd war vielleicht ein deutsches Erbtheil.

Jagdbilder.

Die Jagd hatte ihre Heldenthaten und ihre grossen Aktionen, ihre Curiositäten und Trophäen; die Malerei, als deren fasslichste Bestimmung immer galt, bedeutende, der Zeitlichkeit unterworfenene Erscheinungen der Vergänglichkeit zu entziehen, wurde berufen, den Glanzmomenten der Jagd Dauer zu verleihen. Solche Bilder gehörten zu den Theilen der Profanmalerei, die in Spanien von jeher gepflegt wurden. Ihr Platz war in den Jagdschlössern. Sie sind wohl zu unterscheiden von jenen nach rein

malerischen Gesichtspunkten erfundenen Jagdstücken der Paul de Vos, Rubens, Snyders, neben denen sie sich ausnehmen wie Chronik neben Romanze.

In den Inventaren des Pardoschlosses sind verzeichnet Jagden auf Wölfe, Bären, Löwen, Tiger, Steinböcke und Büffel, Falken und Hühner, letztere mit dem Deckgarn (*buitron*), und endlich die Jagd auf Kaninchen (denen Spanien seinen Namen verdankt), noch heute die verbreitetste. Auch gab es dort Scenen dieser Art auf Tapisserien. Die merkwürdigsten unter den historischen Jagden waren die beiden grossen Hofjagden von Lucas Cranach, welche der Churfürst Johann Friedrich von Sachsen im Jahre 1544 im Park bei Morizburg dem Kaiser und andern Reichsfürsten zu Ehren veranstaltet hatte, Kesseljagden, wo die Hirsche in ein stark strömendes Wasser getrieben werden, in dessen Ufergesträuch die Fürsten, lebensgetreue Bildnisse, sich aufgestellt haben, bewaffnet mit der Armbrust, die in Deutschland noch lange nach Einführung der Feuerwaffen so beliebt war (Prado 1304 und 5). Eine Wiederholung befindet sich im Schloss Morizburg.

Keiner von den Nachfolgern des Kaisers hat seine Jagderlebnisse so oft malen lassen als Philipp IV. Es waren die grossen Ereignisse seines Daseins; sie wurden von den Gesandten in ihren Depeschen beschrieben. Am Schluss einer Jagd im Prado, wo er mit fünf Edlen zu Ross sich mit einem Keiler herumgeschlagen, der sich „wie ein Löwe wehrte und sämtliche Pferde aufriss“, an dem er seine Lanze zerbrach, sagte er: Dieser Tag ist einer der denkwürdigsten (*célebres*), welche die Jagd gehabt hat. Ein Beweis für das Ansehen der niederländischen Maler ist der Umstand, dass man sich auch für diese Gedenkbilder zum Theil an sie wandte. Die unentbehrlichsten Vorlagen wurden dann von Madrid herüberschickt. Mit solchen Jagdstücken beauftragte der Cardinalinfant Ferdinand den Maler Peter Snayers in Antwerpen (1637); „es machte, schreibt er, Velada viel Mühe, die Skizzen dem Maler zu erklären“¹⁾. Hier sieht man den Jäger als Staffage eines tiefen, lauschigen, bläulichen Waldinnern, das mehr einen flandrischen als kastilischen Eindruck macht. In einem Kaminstück (*sobrechimenea*) der Torre (Prado 1664) sah man, wie der König abgestiegen, seinen Begleitern vorangeeilt und der angeschossenen Sau allein ins Dickicht gefolgt war, wo er im Begriff ist dem

¹⁾ Brief Ferdinands an seinen Bruder vom 3. April 1637.

von den *lebreles* gepackten Thier mit der Saufeder den Fang zu geben. Eine Verwegenheit, die ihm Abends die Königin und die Herren „ehrerbietig verweisen“¹⁾. In dem Gegenstück (ebenda 1665) zielt er mit der Büchse auf eingekreistes Damwild; im Grund hält das berittene Gefolge²⁾.

Auf einem verlorenen sehr grossen Bild von Snayers, einst in der Torre de la parada, sah man den König neben seinem verendenden Pferd stehn, während die Brüder herbeieilten, ihm die ihrigen anzubieten³⁾. Diese Scene ist auch in dem Werk des Mateos zu Fol. 12 gestochen; eine ähnliche oder dieselbe beschreibt der toscanische Gesandte. Auch der Ausritt zur Jagd findet sich dargestellt⁴⁾ und ein grosses Jagen mit Tüchern⁵⁾.

Velazquez hat dem Könige auch die merkwürdigen Hirschgeweihe malen müssen, welche dieser erbeutet. Die Inventare von 1636 und 1686 nennen eine *cuerna de venado* in Oel gemalt, das zweitemal schon stark beschädigt, mit einem Zettel: „Die-ten tödtete Unser Herr Philipp IV“. Das Gegenstück eines Hirschkopfs, den man dem Kaiser aus Deutschland gebracht, zeigt, dass selbst diese Kleinigkeit auf einen Präcedenzfall ge-

1) Dieses Abenteuer ist wahrscheinlich geschildert in dem Brief des Florentiners Serrano vom 20. August 1635: *à piede tra i cani, dirupi et macchie con il signale et sua propria mano lo fini di uccidere, con molto risico di restar offesa da M^a. S. dall' animale, et sprezza del sito.; che pero col rispetto conveniente se fu ripresa dai signori etc.*

2) Von diesem Stück befindet sich eine gute Wiederholung in der Sammlung des Earl of Clarendon, welche für Velazquez galt, Curtis Nr. 58. Stirling, *Annals*, 1683: Philipp IV, in a shooting dress and white hat, brings his gun to his shoulder with his accustomed gravity and deliberation.

3) Dieses Stück (*lienzo grande*) wurde 1714 aus der Torre in das Pardo-Schloss gebracht und damals auf 8 doblones taxirt. Dieselbe Scene in einem Gemälde des Madrider Schlosses, Alkoven des Thurms nach dem Park zu: *Un pais donde esta el Rey N^o. Sr. d. Phelipe quarto apeado de su cavallo rendido y fido y le ofrezon los suyos sus hermanos los señores Infantes don Carlos y don Fernando. Pintura flamenca. 10 doblones. Inventar von 1686. — Depesche im Mediceischen Archiv vom 5. Februar 1633.*

4) Wie in dem Gemälde des Prado von Snayers, wo der Infant mit einer Begleitung von Kavalieren und Damen zur Jagd ausreitet, mit Waldhintergrund (Nr. 1661, 1,95 × 3,02).

5) Auf einer sehr grossen Leinwand (Prado 1662, 1,41 × 5,76) steht der König neben seinen beiden Brüdern, der Königin und einer Infantin, an einem Winkel der Tücher, dem Schweine, Hasen, Rehe, Füchse zugetrieben und in den Schuss gebracht werden.

gründet war¹⁾. Der Friedensfürst hatte in seiner Galerie „einen alten Hirten mit einer todten Füchsin zu Füßen“, angeblich von Velazquez²⁾.

Tela real.

Neben diesen vom Zufall dargebotenen, in der Wildniss der alten kastilischen Reviere vor wenigen oder keinen Zeugen bestandenen Thaten der hohen Jagd, erschien der König auch als Hauptjäger in ihren solennen Festen, die zugleich Schauspiele für die Damen und den Hof waren. Zu diesen eingestellten Jagden lud man vornehme Gäste ein, denen Spanien in seiner Glorie gezeigt werden sollte, z. B. im Januar 1638 die Duchesse de Chevreuse, 1640 die Prinzessin von Carignan. Letztere beschreibt sehr ausführlich der toskanische Gesandte³⁾. Diess sind die einzigen unter den grossen Hoffesten, welche echte Künstler berufen wurden darzustellen. Andere Feste sind nur aus den Depeschen der Diplomaten und aus Büchern bekannt, obwol sie doch für Maler sehr verlockend gewesen sein müssen. In den Stiergefechten der *plaza mayor* und *de palacio* stritten damals noch die Edelleute des Hofes von ihren Trabanten begleitet, während sie heute zu einer Geldspeculation von Virtuosen niederer Herkunft herabgesunken sind, die sich zum Theil an die barbarischen Instinkte der Massen wenden. Von ihnen hat ein Spanier gesagt: Ohne sie wären wir die letzte der gebildeten Nationen, mit ihnen sind wir die erste der barbarischen. Im Rohrspeerturnier (*cañas*) und im *Parejas*-Reiten entfalteteten sich die Künste der hohen Schule, die Pracht und Phantasie der Kostüme.

Jene *grandes monterias* schlossen die Hülfe von Flandern aus. Die eigenthümlichen Bräuche, die Menge lebender Personen,

1) Otro lienzo al olio de una cuerna de venado que la pintó Diego Velazquez con un rotulo que dice: Ese mató el Rey N^o. Sr. Felipe 4^o. Primera pieza del pasadiço sobre el consejo de hórdenes. 1636. Später im pasadizo de la Encarnacion, stark mitgenommen. Falsch wird im Pradokatalog auf solche Hirschköpfe bezogen folgende Angabe in den Inventaren von 1666 und 1686, pasillo de la Madonna: Catorze cabezas en ocho quadros pequeños de mano de Velazquez á 30 D^s. cabeza. Zusammen 4,620 Realen. Die Taxe wäre zu hoch; es müsste *cabezas de venado* heissen; in demselben Gang sind meist venezianische Porträts, und auf jene 14 folgen „zwei Köpfe von Tintoretto von derselben Grösse“. Es sind mit Curtis 89^e Bildnisse zu verstehen.

2) P. Madrazo, Catálogo de 1872, 683.

3) Diessmal hatte man nur *eine* Sau (un buon cignale) eingekreist. Depesche Serrano's vom 4. Februar 1640.

die dabei vorgeführt werden mussten, forderten vom Darsteller Kenntniss des Sports, die Treffsicherheit des grossen Bildnismalers und das Genie Callot's für räumliche Austheilung von hunderten charakteristischer Figürchen. Wenige Bilder haben unserm Maler wol soviel Mühe gekostet. Zu keinen finden sich so viele Vorstudien, besonders der Zuschauergruppen, die man zuweilen für selbständige Gemälde gehalten und so gedeutet hat. Der Auftraggeber wollte ein exaktes Bild sehn, wie eine Momentphotographie, und so sehn sie in der That aus: aber ein Mann wie Velazquez malt keine Hofzeitung: nur Maler vermögen zu beurtheilen, wieviel versteckte Kunst und Berechnung darin enthalten ist. Ein Theil der Figuren sind Skizzen für grosse Bildnisse gleichwerthig.

Es gab in den königlichen Schlössern früherer Jahrhunderte mehrere grosse Saujagden, darunter mindestens zwei, die Velazquez zugeschrieben wurden. Die Entstehungszeit und die Wanderungen der einzigen erhaltenen sind daraus nicht sicher zu ermitteln¹⁾. Sie befinden sich natürlich im *heutigen* klassischen Lande des Sports, England. Das grosse Gemälde für die Torre de la parada, von dem der Maler in dem Gesuch vom Jahr 1637 (S. 332) spricht, ist wahrscheinlich eine solche Jagd.

„Die Saujagd, schreibt der Cardinalinfant Ferdinand aus Brüssel den 21. Januar 1638, ist die grösste Jagd von allen.“ Nach Juan Mateos und Martinez de Espinar hat sich über alle

¹⁾ Zuerst im Inventar des alten Schlosses von 1686 kommt eine Montería de javalies Philipp IV von Velazquez vor, $3\frac{1}{2}$ varas breit, 2 hoch, taxirt zu 150 doblones. Sie hing in dem Thurmgemach nach dem Park zu. Diese Maasse stimmen mit denen des Gemäldes der Nationalgalerie ($10' 3'' \times 6' 2''$). — Gleichzeitig aber befand sich laut der Testamentaria Carl II (1701) am Ende des Jahrhunderts in dem siebten Zimmer der Torre de la parada eine Tela real de javalies con quillas, von derselben Breite ($3\frac{1}{2}$ Ellen), neben drei gleichgrossen Jagdstücken, nämlich der Wolfsjagd, der Hühnerjagd (caza de buitron) und dem oben erwähnten Jagdabenteuer mit dem Keiler, der des Königs Pferd aufriss. Im Jahre 1714 steht an der Stelle der Hühnerjagd die grosse Hirschjagd. Nur das erste Stück wird dem Velez, Velazquez zugeschrieben, die übrigen einem bald Arniens, bald Arinente, bald Seiniers geschriebenen Maler, der meiner Ansicht nach Peter Snayers ist. Diese Bilder wurden nach der Verwüstung der Torre in das Pardoschloss überführt. — Im achtzehnten Jahrhundert finden wir im Neuen Schloss (1747) eine Montería de Javalies Philipp IV im Pardo, Original des Velazquez, von denselben Maassen; und 1772 eine ebensolche im Buen Retiro. — Ponz sah ein solches Bild in „grossen Saal“ des Schlosses; er nennt es Una diversion de caza en el Pardo, que hay figuras chicas de mucha naturalidad y gusto.

andern dieser Klasse erhoben die zu Pferd, wegen der Entschlossenheit und Gewandtheit die dazu gehört, und wegen der Strapazen und Gefahren, welche die Schwierigkeit des Bodens und die Furchtbarkeit des Wildschweins bedingt, das schneidiger (*executivo*, leichter annimmt) ist als selbst der spanische Stier und „giftig von Odem und Hauer“ (*colmilla*).

Lange umfassende Vorbereitungen waren erforderlich zu einer eingestellten Saujagd (*monteria de jabalí en tela cerrada*). Ein Theil des Reviers wurde mit Tüchern von Hanf „wie mit einer Mauer“ eingekreist, und das Wild durch Anlegung eines Fütterungs- oder Köderplatzes (*cebadero*) angekirrt. In der damals schon wildarmen Umgebung von Madrid musste man wohl zwei Meilen Umkreis, ein halbes Revier (*medio monte*) umspannen. Solche *telas* hatte Carl V aus Deutschland eingeführt und damit diese Art Jagd. Nur der König konnte sich dieses kostspielige Vergnügen erlauben. Die einzelnen Stücke waren 36–40 Schritte lang, wurden miteinander durch Holzknöpfe verbunden und mittelst Ringen an Fichtenstangen mit Haken aufgehängt, der untere Saum aber in der Erde vergraben. Jene Stangen wurden wie bei Zelten durch zwei, eine äussere und innere gestützt. Man brauchte zwölf, neuerdings zwanzig Wagen Leinwand, die Olivares aus Flandern kommen liess. Quevedo meint, man könne damit den Entsatz einer Festung bestreiten¹⁾. Ein Thor von zweihundert Schritt Breite wurde offen gelassen, und wenn man genug Thiere eingetrieben hatte, vorsichtig geschlossen. Im Jahre 1638 bestätigte man vierzig, von denen man die stärksten acht auswählte. Dann wurde ein Kampfplatz im Centrum jenes eingekreisten Reviers gesucht, der eben, ohne Löcher und gern sumpfig gewählt wurde, und die hundert Schritt im Durchmesser haltende *contratela* (von den Italiern *serraglio* genannt) mit doppelter, drei Ellen hoher Tuchwand gestellt. Die Eichen wurden der Pferde wegen abgeästet.

Diese *Contratela* sieht man auf dem Gemälde errichtet um eine amphitheatralische Thalmulde, wie ein Krater. Gegenüber erhebt sich der steile, von Schluchten zerrissene, mit düstern Eichen bedeckte Abhang; hie und da wirft der blosse gelbe Sand blendendes Sonnenlicht zurück; in der Mitte breitet sich

1) Y con lo que cuesta la tela de la caza, pudieran enviar socorro á una plaza.

Quevedo, á S. M. el Rey Fel. IV. Obras III, 498.

die helle Arena aus, wo mehrere Gruppen berittener Jäger vollen Platz haben sich zu tummeln, Staubwolken aufwirbelnd. Davor der schmale Vordergrund diesseits der Contratela, mit dem bunten Saum des wachehaltenden Trosses und vornehmer Zuschauergruppen. Ueber allem der blaue Himmel mit blendend-weissen Wölkchen.

Zur Zeit Philipp II erschienen die Herren in der Arena mit nacktem Stossdegen (*estoques*), die Sau im Kampf (*á batalla*) abzufangen. In unsrer Vorstellung haben sie den Degen mit der *horquilla* oder *media luna* vertauscht, Stangen von Fichtenholz, ähnlich dem *garrochon* der Stierkämpfer, mit gabelförmigen kurzen Zinken (die des Königs vergoldet). Diese Gabel wurde der Sau in das Gebräch gesetzt, um sie vom Pferde abzudrängen. Wahrscheinlich um den Sport zum Schauspiel zu verlängern Gewandtheit und Kraft zu entfalten. Die Sauen wurden aufgetrieben, verfolgt, abgedrängt, verwundet, bis sie, ermattet, aufhörten anzugreifen. Dann erschienen Jäger zu Fuss mit der ganzen Meute, den Rüden (*alanos*) und fingen sie ab: der Abend vereinte Jäger und Meute unter des Königs Fenster zum Geweide. Es ist also eine Art Plänklerjagd, ganz so wie im Stiergefecht die *picadores* und *banderillas* dem *espada* vorangehn, nur dass da der *matador* die Hauptperson ist. Der König hat die *horquilla* eben einem heranstürmenden Keiler in die Seite gesetzt. Wenn die Stange zerbrach, so reichte ihm der Oberjägermeister, der Condestable von Castilien, eine neue. Bei der Jagd zu Ehren der Chevreuse verbrauchte er ein Dutzend. Die Helden des Tags sind sehr leicht skizzirt, aber man erkennt Philipp IV an den paar Punkten, die sein Gesicht vorstellen, sofort. Er hält rechts wegen der Nähe der Damen. Neben ihm Olivares als Caballerizo mayor. Unser Hofbüchsenspanner Mateos kommt hinter ihm. Wäre hier wirklich jene Jagd von 1638 dargestellt, so könnte der auf dem Schimmel hinter dem Minister nicht Ferdinand sein. Aber der baarhäuptige auf dem ruhigstehenden Pferde in der zweiten Gruppe links von S. M. dürfte Don Luis de Haro sein, der mit seinem Vater, dem Marques del Carpio anwesend war. Am andern Ende umringen fünf Reiter die von zwei Rüden am Ohr gepackte Sau. Die Pferde sind schwächtiger als die prachtvollen Thiere der grossen Reiterbilder, die zu kostbar waren, um hier geopfert zu werden.

Ausser den Jägern befinden sich in der Arena noch einige grosse dunkelblaue Kutschen mit breiten niedrigen Glasfenstern

vorn, und Oeffnungen an den Seiten; zwischen rothen Vorhängen erkennt man Damen, in der zweiten die Königin Isabella. Die Maulthiere sind natürlich ausgespannt und entfernt worden. Die Damen würden es gewiss sehr übel genommen haben, wenn man ihnen einen sichern Platz ausserhalb gegeben hätte. Die Saugmaschinen machten zuweilen unglaublich hohe Sprünge, deshalb bekamen die Damen selbst Gabeln, sie abzuwehren. Uebrigens hielt zwei Jäger mit Spiessen neben der Kutsche der Königin Wach.

In dem Museum des Instituto Asturiano zu Gijon ist eine Zeichnung einer solchen Kutsche von Velazquez, die auch veröffentlicht ist.

Obwol das Gemälde bis jetzt bei Lebzeiten des Malers in den Inventaren nicht nachzuweisen ist, so kann man doch mit Sicherheit sagen, dass es in dieser Zeit, wahrscheinlich gegen Ende der dreissiger Jahre entstanden ist. Die Behauptung des Madrider Katalogs (S. 642), der es nach der zweiten italienischen Reise setzt, wird schon durch die Anwesenheit des Olivares hinfällig. Solche Festlichkeitsbilder will man unmittelbar nach der Veranlassung; man malt nicht nach zehn Jahren eine längst vergangene Jagd mit längst und gern vergessenen Personen.

Malerisch betrachtet ist das Publikum eigentlich wichtiger als die Komödianten. Die Rollen sind gewissermassen vertauscht. Majestät und Granden arbeiten sich ab im Staub, der Untertheil nebst dem Tross geniesst das Schauspiel, ja achtet es zuweilen nicht einmal der Mühe werth sich umzudrehen. Man macht sich's im Gras bequem, oder kehrt, Hofchronik besorgend, die illustren Gladiatoren den Rücken. Diese Gruppen verdient in einem grossen Stich ans Licht gezogen zu werden. Man könnte daraus einen hübschen Atlas machen: *tipos de la corte de Philip IV. tipos castellanos del XVI.* Da seht den Bauer unter dem Bauer rechts, der mit Elnbogen und Thorax dem geduldigen Rücken seines lieben Grauen aufliegt: ist es nicht Sancho Panza? Zwischen Racker im Gras, einer den Wasserkrug an den Mund setzend, scheinen sie nicht eine Skizze Murillo's? Der Bettelmann im braunen Mantel, mit beiden Händen auf seinen Stock gestützt, ist gewiss ein privilegirter Kapitalist, der die Herrn mit Würde auffordert, sich ihr Guthaben beim lieben Gott durch seine Vermittlung zu vermehren. Dann der Reiter, der seine Gerte an die harten Flanken seines eigensinnigen Maulthiers zerschlägt, während sein *escudero* von hinten schiebt. Zwei Cavaliere machen sich correkte Complimente. Die Gruppe sachkundig

Hundejungen neben dem Rüdemann (*montero de trahilla*), geschaart um den schönen, von einer jener Sauen aufgerissenen Saupacker. Man glaubt nicht, dass es so viele sind, wie sie da verstreut stehn, ohne eine Spur von Gruppierungsrecepten, oder Ausfüllfiguren; doch zählt man, selbst nach Abzug der nur angedeuteten Köpfe, über hundert Figuren, draussen etwa sechszig, fünfzig innerhalb der Tücher.

Unter allen ist durch Beleuchtung, Farbe und Isolirung betont die Gruppe der zwei (oder drei) Hofleute in grauem und charlachnem Mantel mit dem Geistlichen, vielleicht dem Jagdcaplan. Sie stehn abgewandt von der Jagd, sie haben wichtigere Dinge zu besprechen, sie sind Meilen entfernt von den Leuten in ihrer Hörweite. Ueberhaupt kann der Kontrast dieser in allen Klassen sich verständig und würdig benehmenden Jagdgenossen mit heutigen Szenen des Publikums beim Turf in seiner hysterischen Aufgeregtheit nicht grösser gedacht werden.

Es ist unmöglich in so kleinem Raum soviel Inhalt zusammenzudrängen¹⁾. In diesem Streifen ist mehr von Costüm- und Charakterfiguren, Typen von Stand und Metier, Motiven malerischer Stellungen, als im ganzen *Oeuvre* gefeierter Genremaler, wie als ihres Publikums sichere Regisseure stets dasselbe Puppenpersonal tanzen lassen. —

Ferdinand VII schenkte das Bild, nachdem Goya eine Kopie davon gemacht (Prado 1116), dem englischen Gesandten Sir Henry Wellesley (1810–13), dem späteren Lord Cowley. Dieser verkaufte es 1846 für 2200 £ an die Nationalgalerie. Es hatte sehr gelitten, wahrscheinlich bei dem Palastbrand, und musste nun gründlich restaurirt werden, d. h. an schadhafte Stellen übermalt, retoilirt und gebügelt. Eine phantastische Schilderung, die der Maler in der Hitze der Leidenschaft, der es sechs Wochen lang in der Cur gehabt, von seiner Phantasie gab, veranlasste eine parlamentarische Untersuchung. „Sechs Wochen lang bearbeitete der englische Künstler die castilische Ruine, hier eine Wunde heilend, dort ein Loch aufflickend, Bäume, Gras, Himmel und Figuren hervorholend, Rossen zu Reitern und Reitern zu Rossen verhelfend, ja aus eigener Phantasie eine Mauleselgruppe vorn hervorzaubernd, auf einer Stelle von der Grösse eines Blattes Schellenpapier.“ Indess bei der Confrontirung des Bildes musste er gestehn, dass er in

¹⁾ E. Landseer sagte, er habe noch nie gesehn „so much large art on so small a scale“. Stirling Annals 1373.

dieser Schilderung stärkere Farben aufgetragen habe als auf der Leinwand, und dass von jenen armen Mauleseln echte Ohren, Häuse, Rücken als Unterlage seiner wundärztlichen Kunst geblieben waren. Ein Vergleich mit der von Stirling besorgten Durchzeichnung der angefochtenen Theile nach Goya's Kopie ergab volle Uebereinstimmung, ausgenommen in Kleinigkeiten, nur neben dem Reiterpaar vorn in der Mitte hatte er einem Fussgänger ein Ross unter die Beine geschoben. Der Anblick der Leinwand wird Jedermann überzeugen, dass von einer Uebermalung keine Rede sein kann. Die Farbe ist voll feiner und breiter Risse, durch Putzen sind viele Figuren zu Schatten geworden, der Baumschlag ist nachgedunkelt.

Eine Vorstellung von dem ursprünglichen Zustand giebt eine abgekürzte — Wiederholung oder ein erster Versuch? — in Hertford House (24 × 42). Sie stammt aus der Northwick-Galerie. Hier fehlen die Damenkutschen und die unbedeutendere grössere Hälfte der Zuschauerschaft; die andere Hälfte stimmt wörtlich überein. Alles ist frischer, farbiger, bestimmter.

Jene Hauptgruppe muss bekannte und angesehene Persönlichkeiten vorgestellt haben. Man hat daraus ein eigenes Bild gemacht. Lord Grantham, 1771—83 Gesandter in Madrid, brachte es mit, Gainsborough kopirte es, jetzt besitzt es Earl Cowper. Die Figuren sind ein Drittel länger und stehn ganz einsam, wie Verschwörer, unter einem gewölbten Raum, der sich nach einer bergigen Landschaft öffnet. Die Bäume zeigen die Schule, die Farbe aber ist schwer und trüb.

Zu den auf grossen Jagden gemalten Studien dürften auch zwei breit und skizzenhaft gemalte Schulbildchen gehören, die aus der Sammlung eben jenes Lord Cowley stammen und in die Sammlung des Herrn Wesendonk in Berlin kamen. Ein Jagdfrühstück in der Wildniss; einige Herrn im Gras vor einer Serviette mit Gabelfrühstück; einige greise *pordioseros* haben sich mit dem Witterungssinn der Fliege eingefunden und werden mit guten Brocken und sogar dem köstlichen Wein aus dem Becher der Herren glücklich gemacht. Andere, abgewandt sitzend, spähen und winken in die Ferne. Das zweite Stück stellt einen alten *montero de trahilla* dar, der am Boden sitzend zwei ungeduldige Jagdhunde an der Leine hält, die ein Zwerg in schwarzer Hoftracht zu beruhigen sucht. —

Der Platz wo die Saujagd stattfindet, wird gewöhnlich als der sogenannte *hoyo* (Grube) im Pardo bezeichnet. In den In

entaren des Schlosses von 1772 und 1789 werden zwei Jagd-
stücke des Velazquez aufgeführt, die Jagd der Wolfs- oder
anggrube (*la caza llamada del oyo*); in der Torre de la pa-
da sah man denselben Gegenstand von Cornelis de Vos ge-
alt (*la monteria de el fosso*) auf einer sieben Ellen langen
einwand¹). Aber jene Bilder waren viel grösser als das
srige, und der Kunsta Ausdruck bezeichnet eine von der kö-
glichen Tücherjagd

anz verschiedene
agd. Die *Monteria*
el hoyo war nach
artinez (S. 175) kei-
e ritterliche Jagd,
ndern eine Art
olks- und Noth-
agd. Sie bestand in
nem Massenmord
es Wilds, zu dem
ch die armen Um-
bhner grosser Re-
ere zuweilen ver-
nigten, um sich
d ihre Fluren vor
er Ueberfluthung
es Hoch- und Raub-
ldes zu retten. Zu
m Zweck wurde
ne Grube von drei
lafter Tiefe und



Gruppe aus der Saujagd.

ensoviel Durchmesser angelegt. Ein von Astgeflecht ein-
schlossener Lauf, dreihundert Schritt lang, führte auf die
rube; er erweiterte sich bis mitten in das Revier und wurde
letzt von lebendigen Wänden der Bauern abgelöst. In
ese Bahn wurde das Wild gelockt, vorwärts gehetzt und

¹) Im dritten Zimmer im Erdgeschoss der Torre, 1703: *Monteria de el Fosso*
mano de Cornelio de Vos, 7 Ellen lang, taxirt 180 doblones. Im Jahre 1714
d das Bild *la caza del oyo* genannt und nach dem Pardoschloss gebracht. Im
en Schloss, 1772: *Paso del quarto del Sr. Inf. D. Luis*: von Velazquez: *Una*
monteria del Sr. Phelipe 4^o. que llaman comunmente la del oyo (4 Ellen br., 2½ h.).
enda 1789, *Pieza de Trucos: La caceria de Felipe IV. en el parque llamada del*
o, taxirt 30,000 Realen.

stürzte am Ende in die Tiefe. Es war kein edles, doch immerhin für den Jäger merkwürdiges Schauspiel, das verschiedene Gebahren der Thiere (Wölfe, Damwild, Sauen und Füchse) ihre Charakter gemäss zu beobachten, wenn sie sich in dem enghen Raum ohne Aussicht auf Entkommen eingeschlossen fanden. Der König hat an drei Orten, in Aranjuez, in Valvelada und in Real de Manzanares geruht diese Jagd mitanzusehn; für die Königin waren Stühle gestellt, die Damen sassen auf Teppichen.

Die Hirschjagd

hat mehr als die vorige den Charakter eines Schauspiels, ja eines Fechterspiels; überhaupt ist sie als Bild bewegter, figurenreicher und farbenreicher. Auch die Landschaft ist ansprechender als jene tiefe, düstere Krater. Der Schauplatz ist der Saum eines Parkes von dem man weithin in die offene Ebene blickt. An dem hohen lichen Hochwald erkennt man Aranjuez. Hier wurden im Monat die grossen Hirschjagden gehalten. Links schieben sich die Baummassen vor, durch deren dunkles Grün die Nachmittagssonne glänzt; weiterhin entsteigen dem Dickicht Cypressen, die wenig bewölkten Himmel durchschneidend; dazwischen sind Kapelle, ein Weiher, ein Pavillon; dann, rechts die Ebene, die der Mitte von einem Sonnenstreifen durchschnitten; die Ferne ist von flachen, abgeplatteten Hügeln begrenzt.

Auch diese Jagd weicht erheblich ab von den üblichen *Monterias de venados*, wie sie Argote de Molina schildert. Die ahnungslose Damwild wurde mit Vorsicht und List im Umkreis einer Meile eingeschlossen; der Tücherring allmählich verengert, bis man es in einer Stallung von dem Umfang eines Stierstalls (*toril*) beisammen hatte. Diese öffnete sich in einen ebenfalls von Tüchern eingeschlossenen Lauf (*carrera*) von 40 Schritt Breite und 400 Länge; durch ihn wurden die Thiere von den Windhunden vorwärts getrieben bis an eine mit Laub bekränzte Tribüne (*enramada*), in der die hohen Zuschauer Platz nahmen. Vor ihr wurden früherhin die Hatzhunde losgelassen, welche sie anfielen und zerrissen. Die Neuerung, die man hier dargestellt sieht und welche Martinez de Espinar (S. 133) beschreibt, besteht darin, dass die Fürsten und ihre Grossen nicht mehr Zuschauer sind, sondern Matadore. Den Genuss des Zusehens überlassen sie den Damen. Unmittelbar unter der Bühne haben sie sich aufge-

stellt und versuchen die ankommenden Thiere mit ihren Jagdmessern abzufangen.

Den Vordergrund durchschneiden also schräg der Länge nach die beiden weissen Tücherstreifen jenes eingeschlossenen Laufs, in welchen berittene Treiber die Hirsche gejagt haben. An ihrem Ende steht ein mit rothem Tuch ausgeschlagenes Schaugerüst (*tabladillo*), auf dem zwölf Damen, darunter drei in Klostertracht sitzen. Die Damen tragen ausgeschnittene Kleider, jedes von anderer Farbe. Die vorn in der Mitte auf rothem Kissen mit abgewandtem Antlitz, in gelbem Kleid und mit weissen Schleifen im Haar ist wahrscheinlich Isabella von Bourbon. Unter der Tribüne haben sich in den Schranken vier Cavaliere aufgestellt, der König, seine zwei Brüder und der Minister. Vorn Seine Majestät, gefolgt von dem unvermeidlichen Olivares; die zwei vordern schwenken die Jagdmesser rückwärts, während die hinteren ihre Waffe wie zielend vorstrecken. Die höchste Anspannung schneidiger Geistesgegenwart wurde hier erfordert; „man dachte die heranstürmenden Thiere in der Mitte zu spalten,“ konnte aber froh sein einem die Sehnen der Läufe zu durchschneiden; oft setzten sie über die Cavaliere hinweg, selten gelang es einige zur Strecke zu bringen. Die Bahn läuft unter der Damentribüne her, unter und hinter der die etwa durchgekommenen Thiere ergriffen und getödtet werden. Drei haben einen Hirsch am Geweih gepackt; Hunde werden mit Stöcken abgehalten sich auf die am Boden hingestreckten erlegten Thiere zu stürzen. Man sieht, die Damen geniessen den frisch und warm aufsteigenden Blutgeruch.

Diese *carrera de gamos* war ein sehr selten befohlenes, aber um so höher gehaltenes und gesuchtes Hoffest.

Zu den Seiten der Bahn bewegt sich ein zahlreiches, aus Personen aller Stände, Edelleuten, Jägern, frohnenden Bauern, biedern Bürgern und Bauern der Nachbarschaft, Lakaien und Marketendern bestehendes Publicum. Vorn etwa achzig Personen. Jene berittenen Treiber machen ausserhalb längs der Bahn Halt und betrachten sich, Hut in der Hand, das Schauspiel. Einer ist abgeworfen worden, das Pferd geht durch.

Die vornehmste Person im Vordergrund ist ein junger wolgewachsener Herr, mit rothweissem Federbusch, in etwas verkürztem Profil, breitem gesticktem Kragen, gelben Stulpstiefeln; vielleicht ein fürstlicher Gast. Vor ihm steht ein schwarzer Krauskopf mit runden starken Zügen, baarhaupt; in der Nähe eine rothe

Karosse mit schwarzem Deckel, ein Schimmel und ein Falber, dessen Reiter man für unsern Martinez de Espinar gehalten hat. Zwischen die Vornehmen drängt sich, unbelästigt durch kleinliche Polizei, das Volk (keine zwei Plätze!) und betrachtet sich Seine Majestät wie einen *diestro*. Gute Väter, die ihr Söhnchen rittlings auf die Schultern gesetzt haben. Am besten sieht ihn ein Wicht, der ein Loch in der Leinwand entdeckt hat und mit gebeugten Knien durchblinzelt. Ein plumpknochiger Negerzweig mit breitem Hut, Säbelbeinen, führt einen mächtigen Rüden mit schwarz und weissgestreiftem Kopfe an der Leine. Ausser den unentbehrlichen Bettelbuben links in der vordersten dunklen Ecke der Aguador in rothem Rock und ein Markedenter mit Schinken. Auch hier drehen die Hauptgruppen der Vornehmen der Jagd den Rücken zu. Gaffen, Staunen, loyale Aufregung ist unter ihrem Stand, das überlassen sie den Leuten „ohne Geburt.“ —

Ein Urtheil über dieses Gemälde ist nicht leicht, aus äusseren und inneren Gründen. Ohne Zweifel kommt es aus dem *Obrador* des Velazquez, aber seine Hand ist weniger ins Auge springend als in der Saujagd. Die Figuren schienen mir eingehender behandelt, die braunen Schatten etwas mehr durchgewachsen, obwol der Gesamteindruck frischer und heiterer ist. Gewiss kann ein Werk von so schwieriger und meisterhafter Anordnung von Niemand als dem Meister construiert sein. Aber es erscheint erst in einem sehr späten Inventar (des Palasts von 1772) unter seinem Namen. Dagegen führt ein ebenso beschriebenes Jagdstück in der Torre de la parada (1714) den Namen Seniers [Snayers] und ein drittes im alten Schloss (1686) den des Schülers Juan B^a. del Mazo¹). Joseph Bonaparte nahm es mit und verkaufte es M^r. Ba-

¹) 1686. Tres pinturas yguales de á 3 varas de ancho y 2 de alto marcos negros = La una de una Montería de Benados en el sitio de Aranjuez de mano de *J. B. del Maso*. 150 doblones. Das zweite ist die Wolfsjagd; das dritte das S. 377 beschriebene Jagdabenteuer. Alcazar, Alcobe de la torre que cae al parque.

1714. Un lienzo grande pintada una caza de gamos con telas que el Rey y sus hermanos matauan los gamos a cuchilladas y la Reyna estaua sentada con sus Damas en un tablado de mano de *Seniers*. 200 doblones. Torre de la parada, pieza Ia.

1772. Un quadro de una Cazería del Sr. Phe. 4^o. con unas vahías de lienzo entre las quales un tabladillo, y en él la Reyna con sus Damas; y en termino präl corren algunos coches, y figuras, de 3 varas de largo y 2¹/₄ de cayda Original de *Velazquez*. Palacio real, Antecámara de la Princesa. Die Nummer 381 dieses Inventars steht noch auf dem Gemälde in Bath House. 72" × 96".

ring; es befindet sich noch heute in Bath House, im Besitz Lord Ashburtons.

In dem Inventar des Alcazar von 1686 wird dem Velazquez auch ein grosses Treibjagen auf Wölfe zugeschrieben, das ebenso hoch wie die Hirschjagd taxirt wurde¹⁾.

Die drei Jäger.

In der Torre de la parada, in demselben siebenten Saal, wo die Reihe der grossen Jagdstücke hing, sah man auch drei Figuren des Königs, seines Bruders D. Ferdinand und seines Söhnchens Balthasar, im Jagdanzug, mit Hunden, auf dem Anstand. Sie wanderten nach der Verwüstung des Schösschens nach Madrid, standen im Bourbonenpalast im *cuarto* des Infanten Javier und sind jetzt im Prado²⁾. Aber auch das Palastinventar von 1686 führt, gleichzeitig also, zwei Jägerbildnisse der ersteren auf, in dem Zimmer des Thurms nach dem Park zu, das ebenfalls ganz für Jagdstücke bestimmt war. Beide, vielleicht alle drei müssen also in Wiederholungen existirt haben. In der That fehlt es auch heute nicht an solchen.

Obwol die drei Bildnisse genau die gleiche Höhe haben, in Anordnung, Tracht, Landschaft sehr übereinstimmen, und in den Abwechslungen, z. B. dem Fassen der Schusswaffe, den Hundecracen, dem Baum des Vordergrunds aufeinander berechnet scheinen, so können sie doch nicht gleichzeitig entstanden sein. Der Prinz ist nach der Altersangabe (*Anno aetatis suae VI.*) gegen 1635 aufgenommen, um dasselbe Jahr der etwa dreissigjährige Vater, zu einer Zeit wo Ferdinand längst (1632) Spanien verlassen hatte. Nach dem sehr jugendlichen Gesicht dürfte ihn Velazquez sogar vor seiner italienischen Reise gemalt haben. Dieser leidenschaftliche Jäger und neunzehnjährige Erzbischof Primas hatte wohl zuerst ein *retrato de cazeria* von sich sehen wollen. Als er

¹⁾ 1686. Otra de otra monteria de Louos de mano de Diego Velazquez. 150 Doblonos. Alcoba de la Torre que cae al Parque.

1701. Una battida de Lobos con redes, $3\frac{1}{2}$ Ellen breit, von Arniens (?Snayers). 130 Doblonos. Torre de la parada. Pieza I^a.

1714. Un lienzo grande en que esta pintada una Batida de Lobos con redes como se hacian antiguamente. Ebenda.

²⁾ Nr. 1074—76. Philipp 1,91 × 1,26. Ferdinand 1,91 × 1,07. Balthasar 1,91 × 1,03.

schon Jahre lang in der Ferne weilte, und das Conterfei des ihm treu ergebenen Bruders dem König soviel theurer geworden war, kam dieser auf den Gedanken, sich selbst zur Erinnerung an glückliche Tage in den Jagdgründen des Pardo und in der Zarzuela als Gegenstück malen zu lassen. In den Annalen der königlichen Porträtmalerei war diess Kostüm, soviel mir bekannt, neu. Der sechsjährige Prinz verdiente sich damals die ersten Sporen in den *montes*, er schloss sich als dritter an.

Der Infant Ferdinand kommt nur an dieser Stelle im Werk des Malers vor. Alle seine zahlreichen, in vielen Galerien auch ausser Spanien verbreiteten Bildnisse sind von Niederländern¹⁾ und aus den letzten Lebensjahren, die er in Flandern verbrachte (1636—41). Er hatte das Glück Rubens, van Dyck, Gaspar de Crayer und die ersten Stecher der Rubens'schen Schule zu seiner Verfügung zu finden. Das bestechendste ist das Reiterbild im Prado von Rubens selbst, das feinste, vornehmste und letzte das von van Dyck (Nr. 1321).

Ferdinand, der zweite Sohn Philipp III und der Margaretha von Oestreich, wurde am 16. Mai 1609 im Escorial geboren. Als neunjähriger Knabe erhielt er das Erzbisthum Toledo, dessen beträchtliche Renten man der Krone zuwenden wollte, und zwei Jahre später (1620) den rothen Hut, den ihm der Cardinal Zapata im Palast zu Madrid überreichte. Er gehört zu der Zahl der acht, die vor dem vierzehnten Jahr Cardinäle wurden, die übrigen ausser einem gehören der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an. Aber noch weniger als bei seinem Vorgänger und Oheim, dem Erzherzog Albrecht, der als neunzehnjähriger den Purpur empfangen, und bei der Vermählung mit Isabella (1598) resignirt hatte, waren seine Neigungen geistlich. Doch liess er sich auch wol später als Cardinal malen; denn er hat nach dem Uebergang in die politisch-militärische Laufbahn doch den *capello* behalten.

Gleich nach dem Tode Albrechts (1621), im Anfang der Regierung Philipp IV, dachte man daran, einen der jüngern Brüder, zuerst Carlos, nach Flandern zu schicken, um dort nach Landesart erzogen zu werden und dereinst der Statthalterin nachzufolgen. Schon am 7. September 1623 wurde in einer geheimen königlichen Verfügung Ferdinand designirt. Im Dezember 1626

¹⁾ Im Wintersaal des Kapitels zu Toledo ist ein schwaches Bildniss des jungen Erzbischofs von Francisco Aguirre.

schreibt der farnesische Orator, er werde den Cardinalshut aufgeben und nach Flandern gehn, und Rubens meldet am 1. Juli 1627 Dupuy als grosse Neuigkeit, Ferdinand komme, um sich bei seiner Tante in die Geschäfte einzuleben. Er machte kein Hehl aus Neigung und Abneigung. Als er mit dem Bruder im Jahre 1629 zum erstenmal in den Staatsrath eingeführt wurde, sagte er nichts als die Worte: „Ew. Majestät nehme mir diess Cardinalskleid, denn ich will in den Krieg“¹⁾. Am Hof tadelte man, dass die beiden rüstigen Prinzen eingesperrt, unter Weibern aufwüchsen. Olivares war die Ursache der jahrelangen Verzögerung seiner Sendung. Er fürchtete den Einfluss des fernen, selbständig und selbstbewusst auftretenden Prinzen, der ihn hasste, noch mehr als seine Gegenwart. Endlich hatte Isabella, die ihr Ende (sie starb 1633) nahe fühlte, geschrieben, wenn man ihn nicht schicke, werde Flandern verloren gehn. Am 12. April 1632 reiste er von Madrid, in Begleitung seiner Brüder, nach Barcelona, um sich ein Jahr in der Verwaltung Kataloniens einigermassen vorzubereiten; darauf verliess er Spanien für immer.

Er war der wolgebildetste und begabteste der drei Brüder, ohne eine Spur von der Indolenz, mit der die Familie seit Philipp III behaftet schien. Man war erstaunt über seine Rastlosigkeit in Geschäften und im Felde. Er theilte mit dem König die Leidenschaft für die Jagd, den Hang zur Galanterie und die Liebe zur Malerei, wie er denn selbst zeichnete. Im November 1639 erlegte er in den Brüsseler Forsten einen Eber, der acht Hunde getödtet, vier verwundet, zwei Pferde zerrissen hatte, „der, wenn ich ihn fehlte, mich und Herrera über den Haufen geworfen hätte, denn er stürzte auf uns los wie ein Stier“. So hatte er nicht unterlassen, bei seinem Aufenthalt in Mailand den durch ihre Zahl, Grösse und Wildheit berühmten Schweinen von Aulegio einen Besuch abzustatten. Die ihm nahe getreten, nannten ihn „den freundlichsten und manierlichsten Prinzen den der Himmel uns seit Jahrhunderten geschenkt hat“²⁾.

In unserm Bild gehört jedoch kaum mehr als der Kopf der Aufnahme von 1628 an. Ein bartloser schlanker Jüngling; das bleiche Gesicht erhält durch schmale Schatten, welche beson-

1) V. M^{ta}. mi levi questo habito di Cardenale, che io anderò alla guerra. Flavio Atti, 18. Jan., im farnes. Archiv zu Neapel.

2) Principe il più affabile, e cortese, che ne habbia dato il cielo da molti secoli in quà. Römischer Tagebuch von Ameyden, 30. Nov. 1641. (Kön. Bibliothek zu Berlin.)

ders die starkgebogene Nase accentuiren, Relief, die Mütze wie einen durch Widerschein erhellten Schlagschatten über die Stirn. Die Haare, später in goldblonden Wellen auf die Schulter fallend, sind kurz geschoren; etwas von Fiebermattheit liegt über den glänzenden grossen Augen und den Zügen, die geistreich



Der Infant Ferdinand.

sind als beim Brude
Obwol er physisch zart
erscheint als dieser,
merkt man doch, da
mehr vom Stoff des Her
schers in ihm steckt, na
Intelligenz und Wille.

Alles übrige trägt d
Signatur einer später
Zeit. Man bemerkt die U
risse des übermalten br
ten, fallenden Spitzenkr
gens (*valona*), an dess
Stelle die *gotilla* geset
ist. Die Landschaft,
hell-kühlem, blaugraue
Ton, ist sehr frei und br
hingeworfen, aber d
Eindruck ist so erreich
dass man die Luft jen
Berge zu athmen glaub
Der fette Farbonauftra
mit reichlicher Beim
schung von weiss wur
wahrscheinlich gewäh
um alte Bestandtheile g
hörig zu decken.

Es scheint die Frage aufgeworfen werden zu können, ob nicht auch die zwei andern Bildnisse ihren jetzigen Zustand noch später als 1635 erhalten haben. In dem königlichen fehlt es nicht an Spuren der Uebermalung und *pentimenti*. Das linke Bein war weiter vorgesetzt; die Flinte länger; die Pumphosen weit aufgebauscht. Unter der in die Seite gestemmt linken Hand ist ein grosser Jagdbeutel (?) zugedeckt worden. Das Bildnis des Prinzen endlich ist im Vergleich mit dem im Alter wenig verschiedenen Reiterbild erheblich flotter und pastoser gemalt.

wie ein rascher Umguss, mehr aus freier Phantasie, als nach der Natur gemacht.

Beide Bilder scheinen in Figur und Umgebung dem umgemalten Porträt Ferdinands angepasst. Alle stehn unter einer Eiche (die auf dem letzteren am dünnsten ist), die Hunde befinden sich noch in Ruhe; ohne Witterung, in Erwartung des Schusses. Sie sitzen neben dem Jäger, bei Ferdinand ein mächtiger zimmtfarbiger Spürhund, von dem Bau der riesigen Windhunde, des Schreckens der Wanderer in der Nähe andalusischer Gehöfte; bei dem König eine mächtige Dogge (*mastiff*), bei dem Prinzen ein Zwergwindhund (*galguillo*) und ein schöner zum Schlaf hingestreckter Hühnerhund. Schwerlich dürfte sich unter Malern ein gründlicherer Kenner und Beobachter des Jagdhundes finden. Auch die Tracht ist bis auf Kleinigkeiten dieselbe. Jagdmütze, über das eine Ohr zurückgeschoben oder aufgekrempt; Wams von dunkler geblümter Seide, darüber Lederkoller oder Mäntelchen mit falschen Aermeln, lange Lederhandschuhe, weite Kniehosen, Feldstiefel. Der Prinz stützt trutzig die kleine Büchse auf den Rasen, der König hält das schwere lange Gewehr (*escopeta*) im herabhängenden Arm, die Linke gelassen in der Seite; der Infant hat sie gefällt, im Begriff anzulegen.

Der Wildstand liegt inmitten der Berge, vielleicht in der Umgegend des Escorial; in der Ferne die Sierra. Der Standort ist an einem Abhang, der in mehreren Profilen nach dem Grund zu skizzirt ist. Zuerst folgt eine leere abschüssige Fläche von hellem Sand oder verdorrtem Rasen, dahinter dunkles Gebüsch. Am freisten ist der Blick bei D. Balthasar. Da sieht man im Mittelgrund einen mit spärlichem Eichenunterholz bewachsenen Berg mit Burg; zuletzt noch ein Stück Ebene mit Städtchen dicht am Fuss der Kette. Ueberall Einklang zwischen Figur und Umgebung, in der Austheilung der Formen, Werthe und hohen Lichter. Die in den Wolken aufblitzenden, durch die Zweige dringenden Sonnenblicke stehn in fein berechneten Beziehungen zu den hohen Lichtern im Antlitz, den weissen Flecken und Glanzstellen an dem treuen Begleiter zu Füßen des Waidmanns.

Die Wiederholung des königlichen Jägers im Louvre¹⁾ ist interessant, weil sie in ihrem fast monochromen Charakter den

¹⁾ Nr. 552. Jetzt dem Mazo zugeschrieben, von dessen Art es aber nichts hat. Es wurde 1862 von O. Müндler für 23000 francs erworben. Das Stück der Suermondgalerie Nr. 413b ist eine schlechte Kopie. Von Ferdinand war eine gute

Zustand der braunen Untermalung veranschaulicht; in der Landschaft ist ein schwacher Ansatz zu Lokaltinten erkennbar. Der König hat die Mütze abgenommen. Das Gesicht ist fertig gemacht, aber in einem weichen, eintönig gelblichen Incarnat, ganz abweichend von dem plastischen und sehr frischen, gesund gerötheten Kopf des Pradobilds. Das Fehlen dieses lebenathmenden Hauttons ist ein Erkennungszeichen des Schulbildes oder der Kopie, mehr noch als der Strich.

Von zweien der Jägermeister, welche bei der Organisation der beschriebenen *Grandes monterias* wol die Hauptarbeit gethan haben, und deren Bücher uns bei deren Erklärung so nützlich waren, Mateos und Martinez, den Ersten ihres Fachs in spanischen Landen¹⁾, sind Bildnisse auf uns gekommen, als Schmuck eben dieser Jagdwerke. Das ältere, von Pedro Perete fein gestochen, steht als Rundbildchen von 41 Millimeter Durchmesser auf dem Titel des „Ursprungs und der Würde der Jagd“, 1634. (Cean in dem Artikel über diesen Stecher nennt den Kopf unbegreiflicher Weise Olivares.) Das andere befindet sich als Vollbild gegenüber dem Vorwort der *Arte de Ballesteria*, 1644, gestochen von Juan de Noort (0,17 × 0,13). Die Umschrift lautet: *Alonso Martinez de Espinar, que da el arcabuz a Su Magestad, y Aiuda de camara del Principe Nuestro Señor, de su edad de 50. Años*²⁾. Von demselben Stecher ist das Bildniss des Prinzen vor der Dedication, wahrscheinlich nach Velazquez.

Beide sind überaus ernste Männer von stark soldatischem Aussehn. *Juan Mateos* ist ein ältlicher Herr, die dünnen Haare in die schon freie Stirn gestrichen, korpulentes, gefurchtes Gesicht, mit etwas schweren Augenlidern, daher wie erstorbenem Blick, *bigote* und spitzem Knebelbart, kurzem Hals. *Alonso Martinez* ist ein eckiger, harter, hagerer Kopf (*gens dura Ibera*) mit kurzer und enger, stark zurückliegender Stirn, abgeplattetem Schädeldach, hervortretendem Jochbein, starkgeschwungenen

Wiederholung in der Sammlung des Colonel Hugh Baillie, photographirt von Colnaghi. Die Figur aus der Galerie Salamanca, von Herzog Fernan Nuñez angekauft, ist viel kleiner, und nicht vom Meister.

¹⁾ Der Cardinalinfant Ferdinand schreibt den 7. Juni 1637 aus Brüssel: *No se hizo poca caza, saliendo tan tarde al campo, y faltando dos personas tan importantes como Juan Mateo y Alonso.*

²⁾ Eine verkleinerte, noch härtere Copie, befindet sich in der von der Nationalbibliothek zu Madrid erworbenen Sammlung Carderera's, wahrscheinlich aus einer spätern Auflage der *Arte*.

rauen, tiefliegenden Augen und gespanntem Seitenblick, breiter gebogener Nase. Ein Mann, gehärtet in den Strapazen kastischer Reviere.

Diesen Kopf hat Carderera wiederzuerkennen geglaubt in dem Bildniss des Museums Nr. 1105 ($0,74 \times 0,44$). Eine gewisse allgemeine Aehnlichkeit ist da, aber nicht mehr. Das Oval des Gesichtsbildes, oben schmal, breitet sich in der untern Hälfte birnenförmig aus, der Kopf des van Noort'schen Kupfers weicht ebendadurch zurück und erhält durch die vorstossenden Backenknochen die mongolische Rhombenform. Ist die Identität zweifelhaft, so ist die Urhebererschaft des Velazquez in diesem ganz in braunem Ton, originalen mit fester Hand gemalten Brustbilde sehr unwahrscheinlich; man sieht keines seiner besondern Merkmale.

Ein anderes Gemälde, in welchem man eine wenn auch nicht ganz überzeugende Aehnlichkeit mit dem Medaillonstiche des Mateos finden könnte, ist dagegen ein unzweifelhaftes Original des Meisters. Ich meine den Unbekannten in schwarzem Anzuge der Dresdener Galerie Nr. 697, von den drei dort unter dem Namen des Velazquez aufgeführten modenesischen Bildnissen das einzige allerseits als echt anerkannte¹). ($1,8 \times 0,89\frac{1}{2}$.)

Betrachten wir zunächst diess Bildniss allerersten Rangs.

Der kräftige Mann von strengem Ausdruck und strammer Haltung ist eine Figur, die man nicht leicht vergisst. Dünne, kurzgeschorene, schwach gekräuselte Haare; buschige fast drohend gerunzelte Brauen das Auge überschattend, die Stirnhaut zerabgedrängt und eine tiefe Horizontalfalte bildend, welche Stirn und Nase auseinanderschneidet. Diese Furchen scheinen die Spuren dreissigjähriger Gewohnheit des Befehlens. Der Seitenblick der dunklen glanzlosen Augen etwas von oben herab, als ob er geringschätzig Jemandes Maass nähme. Unter der aufgehülften Nase der graue Schnurbart. Ein grämlicher Zug um den Mund, an dem die breite, plattgedrückte Unterlippe auffällt, endlich der gallige Teint (auch die Lippen sind fahl), vervollständigend den Eindruck eines Mannes, der eine Geissel für seine

¹) Das Bildnis kam nach Dresden 1746 mit der Modenesischen Sammlung als Lebensbild und hiess später Tizian. Es stammte aus dem Nachlass des Prinzen Cesare d'Este, 1713 (Campori Raccolta di cataloghi, Modena 1870. S. 310), wo es richtig als Monsù Valasco bezeichnet war (Inventar vom 16. Juni 1685). Vielleicht ist es eins der zwei Bildnisse, die früher in einem Verzeichniss verkäuflicher Bilder des Cesare Cavazza, Guardaroba della Casa Estense vorkommen (a. a. O. 436. Due ritratti del Valaschi, dob. 60). Meisterhaft gestochen von Ernst Mohn.

Umgebung, vielleicht für sich selbst war, und nur mit Widerwillen sich bequemte, dem Maler eine Sitzung zu gestatten. Hohe Brust, mächtige gesenkte Arme, wie man sie an Bildnissen von A. Mor und Pourbus findet. Beide Hände ziehen den auf der linken Schulter hängenden Mantel um die Hüften an, wie ein Wink zum Aufbruch. Diese Hände sind aber ganz leer ge-



Juan Mateos (?)

lassen; die linke ruht am Degengefäß, der weisse Fleck ist der Glanz des Degenknopfs, der von der Hand verdeckt wird. Im Gürtel steckt ein Dolch. Der Kopf ist gemalt mit wenigen Farben und markigem Pinsel, aufweisem Grund, der an der *golilla*, am Knebelbar und rechten Aermel durchsieht. Das warme tiefe Braun des Auges ist auch verwandt für die schmalen Schatten der Augen ecken, der Nase, des faltigen Halses, und in einigen derben breiten Strichen zur Markirung der verkürzten Hälfte des Gesichts; endlich ist dem linken Theil des Hintergrunds damit Tiefe gegeben, und hier ist einmal die Farbe zersprungen. Mit einfachen Mitteln (auch das prachtvolle Ohr trägt dazu bei) ist dem aus dem Dunkel hervortretenden gelben, faltigen Kopf ein Plastik gegeben, wie sie Velazquez nie übertroffen hat.

Niemand der diesen Dresdener Velazquez im Kopf hat, wird den Titel jenes Jagdbuchs des Juan Mateos aufschlagen, ohne an ihn zu denken. Der Bau, die Züge, der grämliche Blick, die Tracht stimmen; nur ist er in dem Medaillon gealterter, matter und zwischen den Augen fehlen die grimmigen Runzeln. Wenn man die öftere Willkür der Stecher in Rechnung zieht, so würde diess nicht gegen die Vermuthung entscheiden. Natürlich müsst man das Gemälde mehrere Jahre vor 1634 setzen¹⁾.

¹⁾ Einem königlichen *ballestero* Mateos wurde der Schuss zugeschrieben, den Grafen Villamediana am 21. August 1622 in seiner Kutsche tödtlich traf. Cotare

Die Gemälde für die Torre de la Parada.

Der Schluss dieses langen Jagdarticles führt noch einmal auf dessen Anfang und das Jagdhaus Philipp IV, den „Halbthurm“ zurück. Seine Herrlichkeit war von noch kürzerer Dauer als die Buen Retiro's. Das Haus wurde schon im Erbfolgekrieg (1710) verwüstet und geplündert, einige Gemälde gingen damals zu Grunde, die erhaltenen wurden meist nach Buen Retiro versetzt. Jetzt dient es den Parkwächtern als Wohnung. Sein Name würde vergessen sein, wenn es nicht in die Biographie des Rubens eingeschrieben wäre, und auf Anlass der zahlreichen Gemälde, die das Inventar des Pradomuseums vermehrt haben, oft erwähnt würde.

Philipp IV Gemädeliebhaberei war nie so unersättlich gewesen, wie im zweiten Lustrum der dreissiger Jahre. „Der König, schreibt Sir Arthur Hopton am 26. Juli 1638, hat in diesen zwölf Monaten eine unglaubliche Zahl alter und trefflicher neuer Gemälde erhalten, besonders die Bacchanale Tizian's“¹⁾. Diess von ihm selbst erdachte Haus sollte nicht wie Buen Retiro bei seinen alten Schlössern betteln gehn. Die Jagdbilder und einige grosse, später zu nennende Figuren seines Kammermalers Velazquez waren aber nur ein sehr kleiner Theil des entworfenen Programms. Die Reise des Infanten Ferdinand, die Nachricht, dass er demnächst in Antwerpen eintreffen werde, brachte ihn oder Velazquez selbst auf den Gedanken, die Ausführung ganz niederländischen Händen anzuvertrauen, was soviel hiess als Rubens. Die Erinnerung an dessen Besuch vor acht Jahren, an seine erstaunliche Arbeitskraft wurde aufgefrischt durch eine Sendung fünfundzwanzig niederländischer Bilder von dort an die Königin. Darunter war von ihm selbst eine Dianenjagd, andere Stücke hatte er mit Snyders zusammen gearbeitet. Für ein Landhaus, wo man Hof und Geschäfte vergessen will, passte nur die „poetische Malerei“, d. h. die Welt der Fabel und Ovids; der Hauptschmuck der Wände von zwölf Sälen, acht im obern, vier im Erdgeschoss,

Moni, El Conde de Villamediana. Madrid 1886. 142, nennt ihn freilich Alonso Mateos, und der piemontesische Orator Germonio (30. August d. J.) un giovine nerbuto, e di polso gagliardo.

1) Sainsbury, Rubens 353.

sollten Mythologien sein. Dazwischen über Fenstern und Thürn
Thierbilder von Paul de Vos.

Der König hatte wie immer Eile. Er liess eine beschreibende Liste (*memorias*) der Sujets aufstellen, so dass der Maler kaum seine Vorräthe verwerthen konnte; und dieser Zusammenstellung lag ein gewisser Plan zu Grunde. Wegen Abweichungen im Einzelnen musste angefragt werden. Die Sachen sollten rasch fertig gestellt werden, wie Decorationen zu einem Einzeln. Rubens war das im Stande, obwol sein Arm damals schon durch die Gicht angegriffen war: er hat nicht viel länger als ein Jahr zu vierzig Bildern gebraucht. Am 20. November 1636 schrieb Ferdinand aus Douai, er sei schon damit beauftragt, und einige Stücke habe er selbst in Angriff genommen; „er und alle übrigen arbeiten ohne eine Stunde Zeit zu verlieren“; er selbst treibe am 7. December 1637 sind sie abgegangen.

In einem Zug hatte er die Skizzen zu allen gemacht, sie sind noch grösstentheils in Madrid, einige auch in der Galerie. Darunter wurden diese Skizzen unter etwa zehn junge Antwerpener Maler seine Schüler, jedoch bereits seit kurzem Meister, vertheilt. Rubens hat ihnen die Ausführung ganz überlassen; deshalb hat er weit die meisten auch nicht, wie er sonst pflegte, unter seinem Namen sondern unter ihrem Namen ausgehn lassen, eine mitgeschickte Liste nannte sie alle. Vielleicht diene ihnen das als Sporn. Einige gehören zu seinen bekanntesten Schülern: Jordaens, van Tulden, Quellinus (von ihm nennen die Inventare nicht weniger als zehn), Cornelis de Vos. Ausserdem Jan Cossiers, Thomas Willeboirds, Bossaert, Jan van Eyck, Jan van Bockhorst, genannt Langejans („Borkens“), Jakob Peter Gouwi (auch Joui geschrieben), Simon Peter Tilmans („Pedro Simon“)¹⁾.

Seine eigene Firma bestimmte er für sechs²⁾. Sie unterscheiden sich erheblich von den übrigen, deren einige wie der Orpheus des van Tulden, Hippomenes und Atalante von Gouwi man gleichwol früher Rubens zugeschrieben hat. Dieser Unterschied aber liegt nur in der Arbeit, nicht in der Erfindung, deren

¹⁾ Gouwi ist zuerst nachgewiesen in: Van den Branden, *Geschiedenis der antwerpsche Schilderschool*. Antwerpen 1883. 922. Ueber Jan van Eyck s. M. Rooses, *Antw. Schilderschool*. Ebenda 1879. 514. Tilmans erwähnt Houbracken *De groote Schouburgh* II. 88.

²⁾ Es sind der Kampf der Lapithen und Centauren (1579); das Gastmahl des Tereus (1581); der Raub der Proserpina (1580); Jupiter und Juno (verloren); Orpheus und Eurydice (1588); Mercur und Argos (1594).

Rubens'schen Ursprung man übrigens mit Zuversicht behaupten konnte, auch ohne von dem Vorhandensein jener Originalskizzen in den Palästen der Herzöge von Osuna und Pastrana, sowie einer bestätigenden Angabe des Infanten¹⁾ etwas zu wissen. Es wurde also ein bestimmter Unterschied gemacht zwischen solchen Gemälden, die er von den Schülern malen liess, und nachdem er sie übergangen, als die seinigen weggab, und solchen, die obwol von ihm skizzirt, unter den Namen der Gehülfen ausliefen. Aber auch von der Art, an der man sonst diese Schüler erkennt, ist in ihnen wenig zu sehn; schwerlich würde Jemand ohne die Namen der Inventare ihre Hand herausgefunden haben. Sie dienten ihm pünktlich wie Schulpferde: sie waren nur sein eigener, vielfältigster Arm.

Nachgeschickt wurde im Februar 1639 ein Gemälde, an das nur er selbst Hand anlegen konnte: das Urtheil des Paris. Hier hatte er mit der ganzen Vorurtheilslosigkeit des Hofmanns, durch die Reize seiner jungen Frau Helene als Venus die spanischen Gönner entzücken wollen, und mit vollem Erfolg. Denn Ferdinand, obwol er die Göttinnen „gar zu nackt“ findet, meint, nach dem Ausspruch aller Maler sei es das beste was er je gemalt, und seine Frau „vom besten was es jetzt hier giebt“ (*de lo mejor que hoy hay aquí*).

Diese vierzig Stücke gefielen so, dass sofort ein neuer Auftrag geschickt wurde, achtzehn kleine und vier grosse, letztere von umfassender Erfindung. Bei ihrer Ausführung hat Rubens der Tod überrascht; man könnte sagen: er ist mit dem Pinsel in der Hand für den König von Spanien gestorben.

Um diese merkwürdige Leistung, den letzten grossen Cyklus den Rubens gemalt hat, zu beurtheilen, darf man nicht vergessen, dass die Bilder als zusammenhängende Folge und ohne fremdartige Nachbarschaft gesehen werden sollten. Nicht von einem kritischen und durch aufgedrungene unpassende Massstäbe verwirrten Galeriepublikum, sondern in einem Jagdhaus von einer Jagdgesellschaft, in den Pausen zwischen wilden Ritten, Büchsengeknall und Halali. Ferner waren die für uns so langweiligen ovidischen Verwandlungen dazumal in Madrid ebenso populär

¹⁾ Vgl. Rubens und der Cardinalinfant Ferdinand in v. Lütow's Zeitschrift für bildende Kunst 1880. Diceme las tiene ya repartidas á los mejores pintores, pero que él las quiere dibujar todas. Brief Ferdinands aus Brüssel vom 6. Dez. 1636. S. den *Anhang*.

wie in dem klassisch gelehrten Niederland. Kaum gab es ein grosses Fest, wo nicht der Olymp, der Parnass, der Dianenhain sich im Theater von Buen Retiro niederliessen. Diese wilden Jagden der Cynthia und Atalante, diese Nymphen und Satyrn, diese Kämpfe der Lapithen und Centauren, es waren die Legenden der Götter, denen dort im rauschenden Leben der Jagden, Turniere und Liebesabenteuer geopfert wurde. Diese Stücke waren aber auch wie wenige geeignet, die unerschöpfliche Phantasie des Meisters zu entfesseln. Sie gaben ihm neue und dramatische Vorwürfe, in welchen er auf dem schwindelnden Gipfel der Bewegung, der Leidenschaft und zuweilen des Grässlichen steht. Wol nur ein an Stiergefechte gewöhntes Publikum konnte Darstellungen wünschen und geniessen, wie jenes „Gastmahl des Tereus“, vielleicht die grausigste Scene die Rubens ersonnen hat. —

Da die Rede so oft auf „Rubens in Spanien“ gekommen ist, so wird die Notiz nicht ohne Interesse sein, dass es auch einen Spanier gegeben hat, der ganz den Stil des Meisters sich angeeignet hatte. Der Hauptmann *D. Miguel Manrique*, in Flandern geboren, hatte dort Rubens studirt, man sagt sogar, seinen Unterricht genossen. Letzteres möchte man glauben, wenn man in Malaga, wo er sich später niederliess, seine grossen Gemälde kennen lernt. Ausser einer trefflichen Kopie des berühmten Gastmals der Magdalena für das Victoriakloster, jetzt in der Kathedrale, sieht man eine Himmelfahrt Mariä in der Sakristei und eine Stiftung nebst Glorification des Mercenarierordens in dessen Kirche, wol das bedeutendste Gemälde, welches die Stadt besitzt. Dieser kunstfertige Kriegermann war auch der erste, welcher den aus Madrid gebürtigen *D. Juan Niño de Guevara* (1632 † 1698) in die Malerei einführte; später freilich schloss dieser sich ganz dem Alonso Cano an. Das Rubens'sche Wesen klingt nur noch nach in den derben Formen der Köpfe und in figurenreichen religiösen Allegorien, wie man sie in der Augustinerkirche zu Granada sieht, der Hauptstätte seiner Thätigkeit.

Alonso Cano in Madrid.

(1637—1651.)

Durch die Gründung und Ausschmückung von Buen Retiro kam neue Bewegung in die Künstlergemeinde Spaniens; ihre Wellenkreise erreichten auch Andalusien. Nicht selten mag Velazquez in der Lage gewesen sein, sich alten Bekannten oder Unbekannten von den Ufern des Baetis gefällig zu zeigen, zuweilen auch sich ihrer zu erwehren. Nach Palomino (III, 347) haben allezeit Künstler jeden Fachs die gebührende Achtung und Unterstützung bei ihm gefunden. Dieser Theil seiner stillen Wirksamkeit liegt in der Detailgeschichte der zahlreichen Unternehmungen Philipp IV wohl für immer begraben.

Nach und nach sah der „Sevillianer“ (so nannte man ihn bei Hof) viele der alten Gesichter wieder um sich, die ihm einst dort nahe gestanden hatten, Alonso Cano, Zurbaran, Herrera. Zurbaran scheint schon früh nach Madrid gekommen, sicher wenigstens bei Hofe bekannt geworden zu sein; er unterzeichnet sich bereits 1633 auf dem Retablo der Karthause von Xeres als *pintor del Rey*. Später malte er die Thaten des Herkules für den Saal der Königreiche in Buen Retiro. Im Jahr 1639 erhielt er den Auftrag, in Sevilla zwölf Vergolder für die Arbeiten im Salon grande des Alcazar anzuwerben; man suchte kunstgeübte Hände im ganzen Reich zusammen. Ein andrer Jugendfreund traf in der Hauptstadt ein mitten in der Hochflut des Enthusiasmus für den neuen Lustort.

Im Jahrhundert des grossen Kriegs blühte das Soldaten-, Schlacht- und Henkerstück; die Maler nahmen soldatische Manieren an, und thaten sich mindestens ebensoviel darauf zu Gute, eine schneidige Klinge zu führen wie einen flotten Pinsel; die Eigenschaft, die hier und dort geschätzt wurde, war die *bravura*. Damals war es wo Franz Hals, dessen Striche wie Säbelhiebe fallen, seinen biedern Harlemern jene unnachahmlichen herausfordernden Blicke, jenes trotzige Sichbreitmachen und jene Elnbogenvorstösse gab, welche unsere friedlichen Gelehrten so entzücken, dass sie „laut auflachen vor Lust, dass so etwas gemalt werden kann“.

Im Jahre 1644 war es, wo die beiden ersten Fracassas spanischer und italienischer Zunge in Madrid beisammen waren, Matthias Preti, der calabresische Cavalier, der im Gefolge des

Nuntius Panciroli gekommen war, und unser alter Freund Alonso Cano, der, wie bereits erzählt, wegen eines blutigen Handels im Jahre 1637 hatte das Weite suchen müssen. In beider Lebensbuch geben solche Mordgeschichten die Veranlassungen der Szenenwechsel.

Alonso war von seinem Schulkameraden Velazquez, den er laut eigenem Zeugniß seit 1614 kannte, wol aufgenommen und dem Minister empfohlen worden. Er verschaffte ihm gothische Königfiguren für den alten Comödien-, auch Bildnißsaal genannt, sowie Gemälde für die von Philipp IV erbaute Hauptkirche S. Isidro. Er wurde *pintor del rey*, und sogar Zeichenlehrer des Kronprinzen. Madrid wurde also der zweite, mittlere Schauplatz seiner Thätigkeit, wie Sevilla der erste gewesen, und Granada der letzte sein sollte. Sein Credit bei Hofe war gross¹⁾.

Keiner jener Maler gehörte in dem Maasse wie Cano in die Hauptstadt; nur hier fand er Elnbogenraum für sein Treiben. Beschäftigung für seinen unruhigen, der Anregung bedürftigen Geist. Er schien aus einem jener Mantel- und Degenstücke zu kommen, deren Cavaliere, wenn sie aus dem Hause gehn wollten, erst ihr Testament machen müssen. Bei dem allen war er selbst devot, er erscheint bald als Majordomus der Bruderschaft U. L. der Schmerzen; wenn er einem *penitenciado* des hl. Uffiz begegnete, wich er der Berührung aus, und schleuderte seinen Mantel zu Boden, wenn letzterer eine solche Befleckung davongetragen hatte²⁾. Nur der Künstlerstolz setzte seiner Devotion Schranken; er verfiel in hundert Dukaten Strafe, weil er die Procession der heiligen Woche nicht mitmachen wollte, wo die Maler mit den *alguaziles de corte* zu gehn hatten. Dabei war er noch immer galant, und von unbegrenzter Liebenswürdigkeit gegen Freunde und Schüler, denen er gelegentlich seine Entwürfe überliess und ihre Bilder vollendete.

Auch die national-standesgemässe Faulheit fehlte diesem Spiegel der *huidalguita* nicht. Hätte er eine mässige Rente g

¹⁾ In einem Gutachten des Architekten Juan Gomez de Mora bei Gelegenheit einer Bewerbung, wird er genannt „*pintor grande en esta facultad; traça para todo genero de retablos y otras obras de ensablage y adornos con grande primor*“ (Simancas, Junta de obras y bosques, 26. August 1643.)

²⁾ Mr. Charles Blanc in der *Histoire des peintres*, der in passivum und activum nicht sattelfest scheint, verwechselt *penitenciado* mit *penitenciario*, und macht aus Cano einen grossen Hasser des heil. Uffiz, zur Erbauung seiner Leser.

habt, er würde ein Liebhaber-Dilettant geworden sein. Er malte, setzte seine alten Schnitzarbeiten fort, lieferte barocke Zeichnungen für das Monument der heiligen Woche (in S. Gil) und für den Triumphbogen am Guadalajarathor beim Einzug der Königin Marianne (1649). Noch lieber aber war ihm das Entwerfen; seine zierlichen Skizzen sind von kleinem Umfang, auf weiss Papier mit der Feder umrissen und mit Sepia oder Tusche schattirt; er zeichnete alles was er malen wollte mehrmals und vieles was er nicht malte. Belästigte ihn ein Bettler, so warf er eine solche Skizze aufs Papier und schickte ihn damit zu einem Bekannten, der sie ihm abkaufen werde. Seine liebste Betheiligungsart an der Kunst aber war, Kunstsachen, Kupferstiche anzusehn, er liess die Arbeit stehn und lief hin wo er hörte, dass etwas der Art zu sehn war. Das regte ihn dann zum Nachbilden an, denn reine Erfindung war ihm zu mühsam. Obwol die Benutzung fremder Kupferstiche dort etwas sehr gewöhnliches war, so fiel sie doch bei einem Manne seines Rufs auf; er bediente sich sogar der Vignetten auf den fliegenden Blättern der *coplas*; er sagte: er erlaube andern es mit ihm ebenso zu machen. Deshalb ist Cano's Malerei so schwer zu charakterisiren, wie die der eklektischen Caracci.

Sein Johannes auf Patmos (im Prado) ist nach dem hl. Hieronymus des Ribera gemacht; seine Soledad in der Kathedrale zu Granada ist eine allerdings durch den Ausdruck der Trostlosigkeit beachtenswerthe Uebertragung der Estofado-Statue des Becerra in Madrid; sein Noli me tangere in der Esterhazygalerie eine freie Kopie nach Correggio (in Madrid), der auch in seiner büssenden Magdalena (S. Miguelscapelle, Granada) durchklingt, und in manchen Geberden, Verkürzungen, und dem Tumult seiner Engelkinder; die Rosenkranzmadonna in Malaga wäre ohne Bekanntschaft mit der Madonna des heil. Sebastian von Tizian (im Vatican) nicht entstanden; der Engel mit dem todten Christus im Prado ist eine freie Nachbildung von Paolo's Meisterwerk (in der Ermitage), bei Johannis dem Täufer und Paulus hat er sich auch in die mächtigen Formen und flammend bewegten Linien des Rubens hinein gefunden.

Kein Maler ist wie Cano darauf ausgegangen, die umständliche Arbeit der Malerei zu vereinfachen und abzukürzen. Die Komposition kann man sich nicht simpler denken. Die meisten damals in Madrid entstandenen Stücke sind Einzelfiguren, gemalte *pasos*, Christus an der Säule, Christus den hingefallenen Mantel

suchend, der Kreuzträger, der Gekreuzigte, die ruhende Maria mit dem Kind, Joseph mit dem Kind. Beliebte Gegenstände wie die Immaculata, wiederholte er wie Abdrücke, in Plastik und Malerei; er borgte nicht nur von andern, sondern auch von sich selbst. Bei Visionen (Johannes der Evangelist, S. Benedict, S. Bernhard) sind die himmlischen Erscheinungen wie Nippesfigürchen, die hoch in den Wolken schweben, oder als Statuetten an der Wand befestigt sind. In jenen grossen Passionsfiguren erleichterte er sich das Antlitz durch Schatten und Verkürzungen, in Gruppen durch Gebrauch des verlorenen Profils. Die Umgebung möglichst leer und decorativ. Was die Technik betrifft, so benutzte er für die Schatten den rötlichen Okergrund und streicht die Lichter mit kaltem, kalkigem Weiss auf. Diese Technik hat er in Granada eingeführt.

Eine Folge dieser Bequemlichkeit war, dass bei keinem namhaften spanischen Maler so vieles leere, unlebendige, unbedeutende ja unglückliche und geschmacklose vorkommt. Einige seiner Madonnen sind ein wahres Deficit von Schönheit und Ausdruck, Leben und Grazie, und dieses Deficit wird nicht einmal durch Realitäten niederer Ordnung vergütet. Eine hölzerne Figur, deren Obertheil in dem schweren blauen Mantel wie in einem Gefäss steckt, ein Kopf mit rundlichen Seitenwänden und hohem Scheitel, Augen die schläfrig und leer vor sich hinstarren; eine platte Nase, nach unten aufgetriebene Wangen, ein mürrischer Mund. Wunderlich ist das bei ihm, wie bei Moretto, so oft vorkommende Schielen nach der Seite. Das sind Mängel, welche durch die feinen, schön gezeichneten Hände kaum aufgewogen werden. Man wird dieses Urtheil selbst vor seinem Hauptwerk dieser Art der Concepcion in der Sacristei von S. Isidro, schwerlich übertrieben finden, wo er, wahrscheinlich durch Velazquez angeregt, den Eindruck des reinen Lichts gesucht, aber verfehlt hat.

Wer nun, angereizt von seinem als Glaubenssatz überlieferten Ruf, sich anschaulich von „des einzigen idealen Malers spanische Schule“ Grösse überzeugen will, dem kann es gehn wie einem Supplikanten bei Hofe ohne Geld und Gönner; die Hoffnung führt ihn von Madrid nach Sevilla, von Sevilla nach Granada und von da nach Malaga, und er ist nahe daran die Geduld zu verlieren und jenen Cano der Kunstbücher für einen Mythos zu erklären, zu vergessen, dass er doch zuweilen inspirirte Augenblicke gehabt hat. Diesen verdanken wir einige wenige Stücke von tieferer Anziehungskraft; darunter gehört die Maria im Don

zu Sevilla, mit dem gesenkten Blick und den schattenden Wimpern; jener Christus mit dem Todesengel im Prado, der Heiland auf dem Steine des Calvarienbergs mit dem traurigen Blick über die Schulter in S. Ginés. Die Gestalten des Erlösers verrathen doch seine bildhauerischen Studien des Nackten und die Kenntniss edler Formen; sie sind ohne anatomische Prä tensionen zart und wahr modellirt. So sieht man dass ihm, wenn er wollte, Zeichnung, Pathos, Farbe und Anmuth zu Gebote stand, nur blieb sein reiches Können meist latent, — Dank jener Nationaltugend. —

Man muss hier beachten, dass Viele die über Cano günstiger urtheilen, besonders über seinen Idealgehalt, Bilder im Auge gehabt haben, die ihm gar nicht gehören, z. B. die Ruhe auf der Flucht in der Karthause bei Granada, und die entzückende Madonna in der Unterkapelle der Sacristei von Cordoba. Diese holdseligen, reinen, in Form und Gefühl echt südspanischen Gebilde sind von Fray Atanasio, genannt Bocanegra.

Ins Jahr 1644 fällt eine noch nicht ganz aufgehellte Geschichte, die einen Schatten auf Cano's Leben warf und sein Bleiben in Madrid unhaltbar machte. Man fand eines Morgens seine Frau in ihrem Bett durch viele kleine Messerstiche getödtet; der Verdacht fiel zuerst auf sein Modell, einen Italiener, dann aber auf ihn selbst. Er war ihr untreu geworden, und wollte sich, sagte man, mit der andern verheirathen. Gewarnt entfloh er nach Valencia; kam aber zurück und lebte eine Zeitlang versteckt; fiel endlich doch der Justiz in die Hände und bestand die peinliche Frage tapfer, ohne einen Laut. Die rechte Hand blieb auf Philipp IV Befehl verschont. Der Schrecken dieses Erlebnisses, das Verlangen nach Ruhe und Sicherheit mögen ihn bestimmt haben, sich um eine Pfründe (*racion*) an der Kathedrale seiner Heimathsstadt zu bewerben. Er stellte dem Kapitel vor, dass neben so vielen Musikanten auch ein Maler der Kirche nützlich sein könne. Von nun heisst er der Racionero, doch blieb er auch im geistlichen Gewand der Alte, er lebte in Unfrieden und Processen mit dem Kapitel. Was er dort gemalt hat, gehört zu seinem besten; die Gemälde im Chor mit ihren schmalen röthlichen Halbtönen und breiten Lichtflächen, beide wärmer, farbiger als sonst, stehen den besten Bildern der bolognesischen Schule nicht fern; die Asunta hat wolwollende Fremde an Guido erinnert. Er starb hier 1667.

Murillo in Madrid.

Zu den neuen Gesichtern unter jenen Besuchern des Velazquez gehörte ein armer Jüngling, der im Jahre 1643 wahrscheinlich mit Maulthiertreibern die Reise von Sevilla nach der Hauptstadt gemacht hatte, vertrauend auf seinen Stern. Doch kam er nicht wie die übrigen, um bei Hofe sein Glück zu machen, sondern um zu lernen, obwohl er dazu fast schon zu alt war, wenn auch nicht nach den Jahren. Er war ein Dutzendmaler, aber der Trieb nach Höherem war in ihm unwiderstehlich geworden.

Hören wir noch einmal wie es Bartolomé Murillo bisher gegangen, um zu verstehen was Velazquez ihm gewesen ist.

Er war Dank den Anzeichen seines Talents früh zu einem guten Maler in die Lehre gegeben worden, demselben, der auch Alonso Cano's Meister gewesen war, Juan de Castillo (geb. 1584). Dieser war einer der Nachzügler der Manieristen; ein Maler ohne Eigenschaften und Fehler: etwas unbedeutende Ateliergesichter, dem gefälligen, ruhigen, sanften zugewandt, nicht ohne Geschick in Composition, in Wirkungen von Licht und Luft. So erscheint er uns in seinem Hauptwerk, den Altartafeln der Kirche S. Juan de Alfarache, die früher der Kirche S. Juan de la Palma gehörten, und in den Stücken des Museums von Sevilla.

Als Castillo im Jahre 1639 nach Cadiz ging, heisst es, sah sich Murillo, der ihm also wohl bis dahin gedient hatte, völlig mittellos. Er begann für die Messbuden der Feria zu arbeiten, um sich satt essen zu können.

Wie er damals gemalt hat, darüber geben seine Biographen keine Auskunft. Bilder dieser Art verschwinden wie Tropfen im Sumpf des Namenlosen. Nur selten mag man ihn eines Auftrags etwa für die Ecke irgend eines Kreuzgangs, der Billigkeit wegen, gewürdigt haben. Ponz und Cean Bermudez wurden noch drei solche Werke gezeigt. Eins stand in einem Winkel des Dominikanerkollegs Regina Coelorum¹⁾.

Dieses Gemälde hat mit allen seinen bekannten späteren Werken keine Aehnlichkeit. Es ist in hellem heiterem Ton, glatt, fleissig und flach gemalt. Ein Programmbild, getreu dem

¹⁾ Bei einem Besuch in Cambridge (1879) hatte ich Gelegenheit, Dank einer brieflichen Mittheilung Sidney Colvin's, bei Joseph Prior, Tutor von Trinity College, dieses Gemälde zu sehn.

Diktat irgend eines Insassen der Regina nebst Sprüchen in Farben nachgeschrieben. Einem Fray Lauterio, der sich über einen theologischen Dorn quält, erscheint auf sein Gebet die Patronin des Klosters, welche die Gelegenheit benutzen will, dem heil. Thomas etwas angenehmes sagen zu lassen, zwischen letzterem und dem heil. Franz von Assisi, der dem Fray räth: *Crede huic, quia eius doctrina non deficiet in aeternum*. Dieser öffnet die Summa und findet seine Zweifel gelöst. Die blonde, milde Madonna, mit Krone, blauem Mantel und reicher Agraffe, gleicht dem Phantasiegebilde eines andächtigen Fraile; die Engel sind hübsche natürliche Kinder. Und die Hände beweisen dass er Geschmack hat.

Aber für Murillo schlug eine Stunde der Erweckung, wie die Theologen sagen. Ein früherer Schulkamerad, Pedro de Moya, kam aus den flandrischen Feldzügen zurück und erzählte ihm von den Malern des Nordens, deren Arbeiten er in der Musse der Winterquartiere sich angesehen. Unter ihnen hatte ein gewisser van Dyck einen solchen Eindruck auf ihn gemacht, dass er den Entschluss gefasst, ihn in England aufzusuchen. Leider sei er etwas spät gekommen, denn jener starb schon nach sechs Monden. Er schilderte seinem Mitschüler, der inzwischen so dunkle Pfade gewandelt, mit andalusischen Redefiguren die Ehre, die er noch in der elften Stunde gehabt, dem Maler-Cavalier, dem Tafelgenossen der Fürsten und Grossen Englands nahe zu treten, er sprach von der Pracht, dem Feuer und dem rauschenden Leben Rubens'scher *lienzos*. Originale Sir Anthony's wird er schwerlich mitgebracht haben, und seine eigenen Versuche waren dem lernbegierigen Freunde kaum geeignet, eine Vorstellung davon zu geben, aber er konnte ihm gewiss manches schöne Blatt voll Oelflecken von Paul Pontius oder Schelte van Bolswert zeigen.

In Granada sind noch einige Bilder Moya's, der lediglich diesem Besuch die Ehre verdankt, in der Geschichte genannt zu werden, und sich eine Anzahl interessanter Bilder beigelegt zu sehen, von denen er nicht geträumt hat. Im Museum der Knabe Jesus, welcher der heil. Therese die Dornenkrone aufsetzt. In der Kathedrale N^a. S^a. de Guia einem heil. Bischof erscheinend, über dem Altar dieses Namens. Ziemlich flüchtige Bilder, von etwas mehr modellmässigen Gesichtern als bei jenem Castillo; aber eine Spur van Dycks ist in ihnen nicht zu entdecken, und man würde nach dem rothen Ton der Schatten und

Halbschatten nicht vermuthen, dass er je über die Ateliers von Granada hinausgekommen sei¹⁾.

Wie dem auch sei, der Besuch Moya's brachte den Stein ins Rollen. Der schon lange mit sich Krieg führende Murillo überzeugte sich, dass es so nicht weiter fortgehn könne. Aber in Sevilla fand er keinen Weg, den Kreis, in den er sich gebannt sah, zu durchbrechen. Er wollte nach Madrid. Was dort gesucht hat, ist ihm vielleicht selbst nicht ganz klar gewesen. Aber ein solcher Entschluss in Folge einer aufregenden Unterhaltung ist ganz im Charakter dieser Menschen des ersten Eindrucks. Vielleicht hörte er, dass sich dort Originale von Dyckerhoff befanden. Es lebte sogar ein Niederländer dort, Philipp Dericks, der im Rubens'schen Stil malte²⁾. Aber bei seiner Dürftigkeit ohne Gönner, von seinen Kunstgenossen vielleicht gar nicht ebenbürtig angesehen, wie sollte er hinkommen? Hier ergriff die Schnellmalerei seine Retterin in der Noth. Er kaufte ein grosses Stück Leinwand, spannte sie in einen Rahmen und malte sie mit vielen kleinen *pinturas de devocion*, die er von *cargadores de las Indias* brachte. So diente er der Erbauung vieler Gläubigen in Mexico und Peru und gewann für sich Reisepfennig. Niemanden sagte er etwas von der Reise.

So erschien denn Bartolomé, vierundzwanzigjährig, eines Tages im ersten Patio des Alcazar zu Madrid, vom langen Ritt hinlänglich sonnenverbrannt, und mit seinen dicken schwarzen Haaren und dem etwas mitgenommenen Mantel und Hut, von leidlich zigeunerhafter Erscheinung, und fragte nach dem *cuarto del principe*. Hier stellte er sich dem „Sevillano“ vor. Die Situation hat dramatischen Reiz. Wäre der Kammerherr S. M. einer jener grossen Männer gewesen, bei denen der Mensch schon öfters angeklopft hatte, so würde er Bartolomé nach mehrmaligen Bestellungen auf einen passendem Tag, nach langem Warten mit einer seiner wichtigeren und beschäftigten Mienen angenommen haben, oder vielmehr im Vorzimmer bei ihm stehen geblieben sein. Nachher sah er ihn von unten bis oben mit dem Blick gestreift, besonders

¹⁾ Dass man sich von ihm einen ganz verfehlten Begriff machen würde, wenn man im Vertrauen auf die Kenntniss spanischer Maler im Madrider Katalog nach dem Cyklus der Geschichte Josephs (von Antonio del Castillo) beurtheilen wollte, wurde schon erwähnt (S. 140).

²⁾ A. Ponz, *Viaje I*, 59, sah ein Gemälde von ihm aus diesen Jahren in den Carmelitas descalzas zu Toledo.

dem Anzug mit Interesse verweilend, würde er ihn zunächst zur Aufschliessung seines Herzens durch die Mittheilung ermuntert haben, dass er in einer Viertelstunde S. Excellenz dem Mayordomo S. M. einen Vortrag zu halten habe über irgend welche im Retrete S. M. aufzulegende neue Kissen, worauf er ihn mit allen Geberden absoluter Zerstretheit anzuhören geschienen, dann aber der Audienz ein Ende gemacht habe, indem er unterbrach: „Ja, mein lieber Freund, ich sehe da freilich, dass Euch alle Vorbildung fehlt, und was Ihr bisher getrieben habt, ist schlimmer als nichts; und (nach Vorrechnung der Jahre der erforderlichen Curse) bei Euerm Alter und Euern Verhältnissen möchte ich Euch doch rathen wol zu bedenken, *quid humeri valeant*“.

Unser Kammermaler aber hat in dem jungen Menschen (der ihm mit andalusischer Beredsamkeit seine Sehnsucht, seine Noth, seinen guten Willen schilderte) nur gesehn, was nicht alle Tage vorkommt, und Gedanken der Eifersucht lagen ihm so fern, dass er über die Entdeckung ganz glücklich war. Er gab ihm das Beste was er zu geben hatte, Rathschläge, die sich auf sorgfältige persönliche Information gründeten, Winke die das Geheimniss seiner eigenen Künstlerlaufbahn enthielten. Er eröffnete ihm den Zutritt zu den Schlössern, wo damals bei den langen Abwesenheiten des Königs in Zaragoza selten gute Gelegenheit zum Studiren war.

Velazquez konnte die Lage des Landsmanns verstehen. Dessen Lehrer war ja ein Maler ungefähr vom Schlag seines Schwiegervaters. Er selbst hatte neben der Schule versucht sich seine Wege zu bahnen; das war grade zu der Zeit als Murillo geboren wurde. Wo fehlte es nun? Talent, Leichtigkeit, Geschmack, Eingebung, Wille, selbst Schule war da, so viel man wollte. Nicht Flügel (wie Bacon sagt), sondern Blei war ihm nöthig; d. h. die „Unterwerfung des Geistes unter die Dinge“. So erklärte ihm der Hofmaler seine eigene frühere Methode, zeigte ihm den Wassermann von Sevilla, predigte ihm das Evangelium der Natur, in deren Buch auch die Seligen des Paradieses und die Wunder der Heiligen verborgen seien; man müsse sie bloss herauszuholen wissen. Das Wunder der Malerei aber sei nach den alten Meistern das Relief: *seine* Gestalten seien bunte Schatten. Das Relief müsse er um jeden Preis suchen, zuerst meinetwegen mit den einfachsten und kräftigen Mitteln: schwarz und weiss. Wenn er sich eine Vorstellung davon machen wolle, wie man

dabei ein recht katholischer Maler sein könne nach hispanischer Façon, so möge er sich den Spagnoletto ansehen.

Dass diess ungefähr seine Rathschläge waren, zeigt der Erfolg. Als er wieder zu Hause war, sah er plötzlich Bilder, wo er bisher keine geahnt hatte. Das Werk, welches Murillo gleich nach der Rückkehr übernahm, sind die Minoritengeschichten im kleinen Klosterhof von S. Francisco, die Wunder des heil. Diego von Alcalá, der einst auf Philipp II Betrieb kanonisiert worden war. In diesen elf, nun in alle Länder, ja Welttheile zerstreuten Bildern¹⁾ sah man die Bettler und Bettelmönche, die Strassenkinder, die Dons und die Kleriker von Sevilla, ohne jede fremden Brillengläser. Da wird aus einem Küchenstück die Ekstase eines Heiligen gemacht; aus einem Schwarm von Bettlermodellen nach dem Muster der Lazzaroni Riberas jene Armenmahlzeit, wo S. Diego das *gracias* „auf seine Rechnung nimmt“. Seinen Läusejungen im Louvre könnte man, wäre er etwas magerer gemalt, für eine Figur des Velazquez halten, in der „Anbetung der Hirten“ traf er mit dem Valencianer zusammen. „Seine Nachbarn, lesen wir, wussten nicht, woher er diesen neuen, meisterlichen und unbekanntem Stil habe“. Aber es fiel ihnen nicht ein, dass er eine auswärtige Akademie besucht habe. „Sie meinten, er habe sich zwei Jahre lang zu Hause eingeschlossen und nach dem Leben studirt, so habe er diese Geschicklichkeit erlangt.“ Auch die ältern Schriftsteller, die ihn noch erlebt hatten, wie Palomino, der ihn gesehn, wenn auch nicht gesprochen hatte, urtheilten so. Dieser sagt, er habe in Madrid die Natur studirt, und nennt ihn neben Caravaggio als Beispiel, wie man ohne bedeutende Lehrmeister und ohne Vorbilder ein grosser Maler werden könne: durch das Studium der Natur, freilich unterstützt von einem hohen Genie und natürlichem Geschmack. Nur einige unbedeutende Elemente (*ligeros principios*) und was das blosse Auge den Werken der Alten absehn konnte, verdankte er andern²⁾.

¹⁾ Die frühste Erwähnung dieses Cyklus findet sich in dem Tagebuch des kaiserlichen Gesandten und Gemäldeliebhabers, Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach, der auch der erste Nichtspanier ist, der Murillo's Namen nennt. Er war im August 1677 in Sevilla. „In einem kleinen Gang haben sie mir gewisse Bilder von einem Maller Morillo genannt gezeigt, so noch hier lebt, vndt seindt gar guet.“ Auch die Gemälde in der Caridad sah er, sie haben ihm „sehr woll gefallen“ (21. und 22. August).

²⁾ Palomino, Museo pictórico II, 62. Se vino á Madrid, donde frequentó el estudio de el natural.

Wüsste man von dieser Reise nichts, man würde unbedenklich den zwanzig Jahre ältern Zurbaran für sein Vorbild erklären, der wirklich auf dem eben beschriebenen Wege zu ähnlichen Resultaten gekommen war. Eigene, uns unbekante Verhältnisse müssen obgewaltet haben, welche die Berührung beider Männer verhinderten. Zurbaran hatte in den dreizehn Jahren von 1625—38 mit einer bei seinem peinlichen System erstaunlichen Fruchtbarkeit Klöster und Kirchen Andalusiens und Estremadura's mit seinen grossen Gemäldecyklen angefüllt¹⁾. Von da ab aber ist eine Lücke in seiner Chronologie. Man liest, er sei in seinen Geburtsort Fuente de Cantos zurückgekehrt. Aus dem Jahre 1644 kennen wir von ihm einen Retablo in der Kirche zu Zafra, wenige Meilen von seinem Geburtsort.

Wenn man eine Vermuthung aussprechen darf, so wäre es die, dass nichts geringeres als das grosse Ansehn des Hofmalers, der Eindruck den Murillo vor dessen Werken hatte, dass er hier zu dem grössten Maler der Nation gekommen sei, vermocht hat, seine Vorurtheile gegen den Naturalismus zu brechen. Er war sehr fest in den Gewöhnungen seiner devot-charakterlosen Manier befangen. Aus Carducho's, Pacheco's Büchern erfährt man von dem Anstoss, den das neue Verfahren erregte. Nachdem Murillo aber einmal durch Gründe und Thatsachen überzeugt worden war, warf er sich ohne zurückzusehn in den neuen Weg. Er tritt nun zunächst als *tenebroso* auf, mit finstern Schatten, trübgelbem Lichtschein, Tinten aus der kalten Hälfte des Spectrums, mit Typen von einer Hausbackigkeit, von einer Nüchternheit im Ausdruck, neben der Spagnoletto edel und schwungvoll erscheint. Es zeigte sich nun, dass doch eine gute Dosis spanischen Phlegma's und spanischen Positivismus in ihm gesteckt hatte. Seine Gassenbuben verspotten mit ihrer ungenirten Natürlichkeit alles, was es sonst ihres gleichen giebt, obwol sie an der Luft und Sonne Andalusiens geformt und gefärbt und in ihrer natürlichen, man möchte sagen, animalischen Grazie unerreicht sind. Von diesen Melonen, Weintrauben, Krügen und Kesseln kann jeder Stillebenmaler lernen; sein Pinsel scheint da in denselben Teig getaucht, aus dem die Natur die Dinge knetete.

Die Weisen des vorigen Jahrhunderts singen uns freilich ein ganz anderes Lied. Nach ihnen ist Murillo ein Beispiel, wie

¹⁾ S. Pedro und S. Thomas 1625, Merced 1629, S. Bonaventura 1632, Cartuja in Xerés 1635, Mercenarios descalzos in Sevilla 1636, Guadalupe 1638.

man in Gemäldegalerien ein grosser Maler werden kann. Er hat seinen Stil in den Sälen des Alcazar und Escorial und in den Palästen der Granden zusammengelesen, wo er, wie Palomino erzählt, viele Stücke des Tizian, van Dyck und Rubens kopirte, ohne das Zeichnen nach den Gypsabgüssen der Antike und das Vorbild der grossen Manier und Korrektheit des Velazquez zu vernachlässigen (Museo III, 420). Von diesen sechs Elementen (Spagnoletto mit eingeschlossen) wäre also dasjenige eine Mischung, was man Stil des Murillo nennt. Niemand wird zweifeln, dass er sich diese Meister recht gründlich angesehen, dass er sich vor ihnen im Staub gebückt, dass er sie mit Pinsel und Palette studirt hat. Hätte er aber aus ihnen seinen Stil zusammensetzen wollen, wie hundert Jahre später der Ritter Mengs, so würde er nur die Reihe der Vincenz Carducho, Carreño oder Cerezo vermehrt haben, die in der That in den königlichen Galerien geworden sind was sie sind, und in Farbe und Strich ihren Vorbildern oft recht nahe gekommen sind. Jene Kritiker glaubten das X eines Künstlercharakters zu begreifen, indem sie eine Gleichung aufstellten, deren Werthe aus mindestens einem halben Dutzend Namen der Vergangenheit bestanden. Heute ist der Eklekticismus möglichst discreditirt; aber die Theorie der Einflüsse ist um so beliebter, denn der mechanische Geist kann sich das Werden des Genies nur analog der Funktionsweise seines eigenen Kopfs vorstellen.

In der That versetzen solche Studien, solche Berührungen mit grossen Genossen den wahren Künstler in jenes Spiel von Anziehungen und Abstossungen, wo im Kampf gegen deren mächtigen Einfluss (durch den die Nachahmer alles sind was sie sind) die Eigenart zum Dasein entbunden wird. Der fünfundzwanzigjährige Murillo mag sich in den Sälen des Alcazar als Nichts vorgekommen sein; aber er sagte sich zugleich, wenn ihm durch ein Wunder ein Instrument gleich denen dieser Hochbegnadigten bescheert würde, dann würde er ganz andere Akkorde anschlagen, ein ganz neues Blatt den Annalen der Kunst hinzufügen.

Man sehe ihre Bilder nebeneinander: Wollte man angeben wie unähnlich sie einander sind, man würde nicht zu Ende kommen. Wie weit ab liegt seine hochgestimmte Licht- und Farbenglut von dem kühlen Silberton seines Berathers! Wie wenig verwandt ist sein duftiges Chiaroscuro, seine offene helle Begeisterung der grimmigen, verschlossenen Leidenschaftlichkeit des Valencianers und dessen schroffen Gegensätzen, oder der trüben Weiner-

lichkeit eines van Dyck! wie verschieden sein romanischer Takt für Form und Maass von den Ausschweifungen des Rubens in Formen, Geberden und Farben!

Von diesen zwei nachträglichen Lehrjahren in der Hauptstadt hat er also grade das Gegentheil dessen was sonst üblich war mitgebracht: die Abschüttelung alles Conventiellen. Eine Reinigungskur von Manier sind sie ihm gewesen. Darauf beruht der Erfolg jenes *clauastro chico*, dessen Scenen man noch heute für ganz autochthon ansprechen möchte¹⁾. Was den Sevillanern darin merkwürdig schien, war die ganz neue Unbefangenheit, mit der hier Figuren und Physiognomien, die Jedermann vertraut waren, in der Legende auftraten, die Leichtigkeit der Hand, welche diese Mönchsgeschichten hingeschrieben, und die das Niegesehene und Unmögliche so wahrscheinlich erzählte wie das was man täglich auf der Strasse sah. Sie sagten, bis auf Murillo habe man dort nicht gewusst was Malen sei.

Später hat er freilich noch etwas höhere Melodien erklingen lassen. Da kam der Geist des Lichts über ihn und der Qualm der düstern Manier zerstob. Aber seinen besondern Reiz, seinen Welterfolg auch in den gefeiertsten Schöpfungen späterer Jahrzehnte verdankte er jener naturalistischen Krisis in Madrid unter der Führung des Velazquez.

Die Freude an der Gestaltung auch des Geringsten giebt selbst den vornehmsten Stoffen das unversieglige Interesse fürs Auge. Wo die Sichtbarkeit nichts ist als die nun einmal unvermeidliche „Sprache“ für den Gedanken, die Erscheinung, zu der sich der Geist von der Höhe seiner Ideen, wenn auch noch so gefällig, herablässt, da wird die *Malerei* immer mit Langeweile in der Wurzel behaftet bleiben.

Und ferner, das Evangelium ist zwar griechisch verfasst, aber es klang einst seinen Lesern nicht wie griechisch. Indem Murillo wie Rembrandt in die Schichten des Volks sich begab, wo auch die heilige Geschichte gespielt hat, übersetzte er Bibel und Akten der Heiligen in den Volksdialekt. Die Personen des Neuen Testaments waren keine Götter und Helden; er entdeckte dass das spanische Bauernkind besser die Himmelskönigin im Mysterium, im Auto spiele als die grossen Tragödiinnen Italiens.

¹⁾ Cean, der Verehrer des Mengs, hat selbst hier die Spuren von van Dyck, Ribera, Velazquez herausgefunden! Darauf baut Ch. Blanc an seinem Schreibtisch die Behauptung, es sei hier nur ein „*éclectisme heureux*“ zu erkennen.

Man liest, jedoch nicht bei den alten Biographen, er habe auch nach Italien gewollt; Velazquez habe ihm auch hierzu seine Unterstützung angeboten. Nun, für ihn wäre es wol nichts so ausserordentliches gewesen, auch diese Reise zu wagen. Wo die Indienfahrer gingen und kamen, was waren da Civitavecchia und Neapel. Aber früh hinein getrieben ins Schaffen, konnte er je länger je weniger bloss geniessend und studirend den Pinsel führen. Zwei Jahre hatte er es ausgehalten, dann war er von dieser seiner ersten und letzten Reise nach der Heimath zurückgekehrt. Die Kritiker Mengs'scher Confession sagten, dass ihm die italienische Reise allein gefehlt habe, um der spanische Raphael zu werden. Die Geschichte lässt eine andre Lehre durchblicken. Jene Vargas, Céspedes, die sich dort ihren weltbürgerlichen Stil geholt, die Welt hat sie nie bemerken wollen. Murillo, dem nur in seiner Provinz wol war, der nur für seine Nachbarn arbeitete, aus ihnen seine Ideale holte, der am wenigsten nichtspanisches in sich aufnahm, er ist der internationalste Maler seiner Nation geworden.

Diess ist der Maler, der die finstern Ringmauern ihrer Klöster und die dämmrigen Pfeilerwälder der Kirchen schon vor fast zwei Jahrhunderten durchbrochen hat und seinen Umzug durch die Welt gehalten. Denn er hat jedenfalls *die* Kunst besessen sich die Gunst aller zu gewinnen, die Gabe der Sprache, welche allen Nationen und Zeiten, allen Ständen und selbst Glaubenssekten verständlich klingt. Er entdeckte in den Gestalten seines Volks zuerst das was dauernd und überall geliebt werden kann; er nahm dem Wunder das Widernatürliche und der Schwärmerei das Krankhafte; unter seiner anmuthigen Hand wurde aus den Gesichtern, den Verzückungen und Mönchsgrienen etwas das wie allgemein menschlich aussieht. In einer Zeit der Lüge und Verschrobenheit ist er stets wahr geblieben; in einem Jahrhundert verschnörkelten Ungeschmacks hat er uns Gestalten reiner ungekünstelter Natur gezeigt, Bewohner glücklicher arkadischer Gefilde, die uns von seinem Hispanien ein ganz andres Bild geben, als das den traurigen Annalen seiner Geschichte entnommene.



Christusbilder.

Das Krucifix von San Placido.

Seit seiner Uebersiedelung nach der Hauptstadt hatte Velazquez die kirchliche Malerei aufgegeben, wahrscheinlich aus Mangel an Aufforderungen und Zeit, wie an Beruf. Besondere Veranlassungen mögen es gewesen sein, die ihn nach einer Pause von etwa drei Lustren wieder zu religiösen Gegenständen zurückführten. Aber wenn er in jener klösterlich-geistlichen Umgebung und unter grossen Vorbildern gleichgültige, wenig originelle, zum Theil wunderliche Sachen zu Tage gefördert hatte: jetzt bringt er uns aus diesem wenig geistlichen und geistigeren Luftkreis des Hofes Werke, die nicht bloss durch Neuheit der Auffassung, sondern auch durch allgemein bezeugte Mächtigkeit der Wirkung überraschen. Es sind zwei, ein von jeher bekanntes und ein erst neuerdings zum Vorschein gekommenes Gemälde. Das erstere, das Krucifix galt bis vor Kurzem für eine Ausnahme: „Hätte er dies Krucifix nicht gemalt, sagt Graf de Ris, man würde glauben er thue seinem Genius Gewalt an, wenn er religiöse Gegenstände malte.“ W. Bürger fand darin etwas Shakespearisches; er nennt es *terrible*. „Nie ist diese grosse Agonie mächtiger dargestellt worden“, lautet Stirling's oft angeführter Ausspruch, obwol es keine Agonie, sondern der Tod ist. Cumberland meint, diese eine Figur hätte hingereicht, ihn unsterblich zu machen. Endlich hat man, wol ohne sich viel dabei zu denken, von „Erhebung in die obersten Höhen der Stilmalerei“ gesprochen.

Velazquez schloss sich der damals beliebten, auch bei den grossen Italienern und Niederländern vorkommenden Darstellung des Gekreuzigten in vollkommener Einsamkeit an. Diese war dem Mittelalter fremd; wol das früheste Beispiel von Meisterhand war das kleine Crucifix Dürer's in der Dresdener Galerie.

Zwischen jenen Zeilen voll warmer Bewunderung kann man doch lesen, dass das Werk die Schreiber zu gleicher Zeit wenigstens befremdet hat. Unter einem Crucifix im Shakespeare'schen Geist denkt man sich etwas anderes. Ein Nachtstück, mit verfinstertem, von schweren Wolken bedecktem Himmel, aus dem ein trüber Strahl mit Mühe zu dem ster-



Das Krucifix von San Placido.

benden Antlitz dringt; in bangem nächtlichem Schweigen wie unter dem Fluch der vollbrachten Missethat ausgebreitete Gefilde in der Tiefe; Sturm in der Mitte. Wie es van Dyck und seinem in diesem Bild schauerlichen spanischen Nachahmer Mateo Corezo vorschwebte; ein Werk wie Murillo's heil. Franz vor dem Gekreuzigten.

Nun aber steht ein Werk vor uns, in welchem dies alles weggestrichen ist. Die Gestalt am Holz steht in der Leere einer fast schwarzen Fläche: mit der Verfinsterung ist

Ernst gemacht: „wie eine Elfenbeinschnitzerei auf schwarzsamtnem Leichentuch“.

In dem regelmässigen noch jugendlichen Körper bemerkt man auch keinen Versuch, die Folgen der martervollen Lage und des Todeskampfes auszudrücken: des Hängens, der Streckung und Zerrung der Glieder und Muskeln, der letzten krampfhaften Bewegungen des Lebens, wie bei anderen Malern üblich. Die Beine ruhen auf dem Stützbrett, die Arme sind nur angeheftet, nicht belastet. Vom Tod ist nichts da als die marmorne Erstarrung¹⁾ und selbst diese denken wir uns eigentlich hinzu, denn der Künstler malte offenbar mit einem lebenden Modell vor Augen, an das er sich

¹⁾ C'est correct, serré, solide, comme un marbre. W. Burger. Serré de dessin comme un Holbein. Imbert.

genau gehalten hat. Die Gestalt steht wirklich so da, wie ein Modell dastehn würde, oder wie in Passionsspielen der Schauspieler, nur dass man bei diesem doch die Anzeichen der unerträglichen Lage mit Beunruhigung wahrnehmen würde.

Dabei die strengste Symmetrie. Keine schräge Stellung des Kreuzes, wie sie in der Rubens'schen Schule beliebt ist; kaum eine Neigung des Kopfes nach der einen Schulter; dieses starre Gleichmaass wird durch die nebeneinandergestellten Füsse mit den zwei Nägeln vollendet.

Das Bild ist eben mehr plastisch als malerisch gedacht; plastischer als selbst ähnliche Gemälde des Bildhauers Alonso Cano. Hat man die ebengenannten Werke in der Erinnerung, mit ihren undulirenden Formen, dem Wechsel tiefer brauner Schatten mit Streiflichtern, rötlichen Reflexen, so wird der ruhig weiche, gelbliche Ton der zart und hell modellirten Gestalt auffallen.

Indess hat die Mache sonst nichts von Imitation der Plastik; verfehlt hat es Beulé, den Vergleich Stirling's übertreibend, die *Kopie* einer Elfenbeinarbeit genannt. Musso fand grade bemerkenswerth, dass der schwarze Grund keine Härte erzeuge. Noch weniger vermag ich irgend eine Reminiscenz an das Crucifix von Cellini zu sehn. Das für plastische Wirkung so vortheilhafte Seitenlicht hat er nicht verwerthet, und mehr auf die Wahrheit einer jugendlich weichen Oberfläche, der unmerklichen Uebergänge, als auf Hervorspringen der Knochen- und Muskelstruktur Werth gelegt.

Dagegen sind die leblosen Aeusserlichkeiten sehr sorgfältig, doch ohne Kleinlichkeit veranschaulicht. Die Maserung der gut gehobelten Balken, Astknoten, ja das ausgeschwitzte Harz des Nadelholzes, die übrigens sparsamen, geronnenen Blutstropfen, die Dornenkrone, die Tafel mit der dreisprachigen Inschrift, sind mit der Treue eines Quattrocentisten wiedergegeben.

Ist also das Gemälde bloss eine Modellstudie? Hat ihn wie viele vor ihm der Gegenstand nur als Gelegenheit zu einer Studie des Nackten interessirt?

Woher aber dann jener Eindruck so verschiedener Betrachter? — Diese Wirkung verdankt das Bild, sagt man, *einem Zug*, dem einzigen, der die strenge Symmetrie unterbricht. Das in der plötzlichen Erschlaffung des Todes auf die Brust gesunkene Antlitz ist der einzige dunkle Theil; aber der Schatten allein genügte dem Künstler noch nicht. Als das Haupt niedersank, wälzten sich die langen braunen Locken der rechten Seite nach vorn,

glitten über die Stirne, verhüllten, bis auf die Mitte der Brust herabsinkend, wie ein schwerer schwarzer Schleier das Auge und die rechte Seite des Gesichts. Der Eindruck dieser halben Verschleierung ist mehr ein geahnter, gefühlter als verstandener, aber unwiderstehlich. Dies ist der *eine*, dem Künstler durch einen Zufall aus dem unbekanntem, unbewussten Dunkel der schaffenden Phantasie in den Pinsel geflossene, dämonische Zug des Bildes.

Man sagt uns, dieser Zug sei nicht das Eigenthum des Malers, sondern einem kleinen Bilde des Luis Tristan entlehnt, das früher in der Galerie Salamanca in Vista alegre zu sehen war; die Zeichnung dazu soll ein Pariser Sammler haben. Wenn dieses Crucifix dem Tristan mit ebensoviel Grund zugeschrieben worden ist, wie die Gemälde im Museum zu Madrid, so braucht man kaum zu bedauern, es nicht gesehn zu haben. Es wird wie in hundert ähnlichen Fällen eine kleine Kopie nach Velazquez gewesen sein, wie sie sonst dem Publikum als Originalskizzen aufgebunden werden. Um sie zu etwas besserm als einer Kopie zu machen, schrieb sie Jemand dem von Velazquez gelobten Toledaner zu. Burger bemerkt dabei, „um Velazquez in diesem seltsamen und erhabenen Werk wiederzuerkennen, müsse man in die Chronologie seines Talents eingeweiht sein: hier also wissen, dass sein Christus von Tristan abstamme!“ Der pariser Kritiker wusste nicht, dass sich Velazquez nie weiter von diesem Chiaroscuristen entfernt hat, als in unserm Bilde. Es ist sehr gediegen in einem hellen, unübertrefflich wahren Fleischtone gemalt¹⁾, der besonders in der unteren Hälfte, mit einem ernsten, zarten Schleier von Grau gedämpft ist.

Velazquez der besser als irgend einer zu wissen glaubte was dazu gehört, um auch den einfachsten Gegenstand „gut zu malen“, d. h. der Natur nahe zu kommen, konnte wohl nicht im Ernst unternehmen, ein Krucifix naturwahr, wahrscheinlich darzustellen. Das lässt sich nicht erdenken. Noch weniger traute er sich zu, den Ausdruck des sterbenden Gottes mit dem Pinsel zu erreichen. Er vertraute, dass hier das Gefühl der Kunst entgegenkommen werde, welches in dem Angedeuteten oft mehr liest als in dem Ausgesprochenen. Daher der Schatten, die Verkürzung des Antlitzes, der zufällige Schleier. Es ging ihm wie

¹⁾ Cuadro en fin de tanta verdad que no parece pintado con colores artificiales. José Musso y Valiente, Text zu der Coleccion litográfica III.

jenem Griechen, als er den Achäerkönig beim Opfer seiner Tochter malen sollte. Im übrigen begnügt er sich, ein gut gebautes männliches Modell (*delicado* verlangte Pacheco I, 250) in die überlieferte Stellung zu setzen. Es hat nicht die sonst, auch von Montañes, Cano, Murillo gewählten edel-hageren, schlanken Formen. Irre ich nicht, so beruht die Wirkung des Gemäldes zum Theil auf dieser Zurückhaltung des Künstlers, der sich gewiss seiner Aufgabe gegenüber nicht bloss als Künstler fühlte. Der Devotion, der Pietät ist wenig gelegen an einer künstlerisch bedeutenden Interpretation oder Instrumentirung, aber sie schätzt wörtliche Treue, authentische Züge; daher der Cultus der Andenken, Reliquien, Daten. Als ob ein solcher Gegenstand in der schlichtesten, äusserlichen, aber authentischen Vergegenwärtigung am stärksten wirke. Als ob alle Zuthaten des empfindenden Künstlers, alle Mittel der Darstellung, die Begleitung der bewusstlosen Natur selbst, diesen Eindruck nur zerstreuen könnten. Wie ein Charfreitagsprediger damit begann: heute möge er lieber den Gekreuzigten auf die Kanzel stellen und herabtreten. Ein Bildhauer der es zum erstenmale sah, meinte, es schein ein Devotions-, ein Wallfahrtsbild. Und diess führt auf den archäologischen Punkt. Sein gelehrter Schwiegervater hatte es als eine Art Lebensaufgabe angesehen, die *opinion de los cuatro clavos* zu erneuern und zu beweisen, gegen die seit dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts herrschende Ueberlieferung der drei Nägel¹⁾. Abgesehen von den Werken des h. Lucas und Nicodemus berief er sich auf die Bronze Franconi's nach einem honarrotischen Modell, die der Maler Céspedes am Halse trug; auf eine Zeichnung Dürer's in dem Band Philipp II, wahrscheinlich dem Brevier Granvella's. Welche Freude für den alten Mann, vielleicht die Erfüllung eines lange gehegten Wunsches, als sein Schwiegersohn, diese „ehrwürdige und alte“ Darstellung nun durch ein Meisterwerk wiedereinführte. Ihm folgten Alonso Cano (im Bild der Akademie) und Ribera in dem Krucifix zu Vitoria von 1643, wo die Füsse aber gekreuzt sind²⁾.

1) Die älteste bekannte Darstellung der Kreuzigung in der Miniatur des syrischen Evangeliariums in der Laurenziana von 586 hat die vier Nägel. (Labarte Pl. LXXX). Schon Walter sagt: Man sluoc im drie negel dur hende und ouch dur füeze.

2) Er hatte auch herausgebracht, dass das Kreuz 15 Fuss hoch und 8 breit war, dass es aus glatten Balken bestand, der Hauptstamm war von Cypressenholz, die Arme aus Fichten- und Olivenholz, das Stützbrett aus Ceder, die Tafel aus Bux!

In diesen dreissiger Jahren war die „Andacht zum Kreuze“ in Madrid besonders aufgeregt. Das Gerücht war ausgestreut worden (1633), die Juden hätten ein Krucifix gepeitscht, und dies habe sich laut und vernehmlich beklagt. Das Haus der Frevler wurde dem Erdboden gleichgemacht, und kein Ende nahmen die Sühnungsfeste, die nächtlichen Processionen mit Fackeln; es bildete sich eine Congregation *del bendito Cristo de la Fe*. Bloss für die an Kirchen angehefteten spanischen und lateinischen Verse wurden mehrere hundert Ducaten verausgabt. —

Das Gemälde war bis zum Jahre 1808 in der Sacristei des Benediktinerinnenklosters von S. Placido, einem dürftigen, nur durch ein kleines vergittertes Fenster erhellten Raum, wo es Ponz und Cumberland sahen. Die Gründerin dieses Klosters, D^a. Teresa de Silva war mit ihrem Vetter, dem Sohn eines der reichsten Granden, des Protonotars von Aragon, D. Gerónimo de Villanueva, Marques von Villalba verlobt gewesen. Kurz vor der Hochzeit wurde die Verbindung plötzlich aufgelöst, die junge Dame nahm den Schleier und baute jenes Kloster mit dem Geld des Ex-Bräutigams. Die neue Stiftung wurde sehr beliebt bei Hofe, Olivares, das Königspaar machten der liebenswürdigen Suor Teresa öfters Besuche. Unter der Leitung des Beichtvaters und Benedictiners Fray Francisco Garcia Calderon schien die fromme Anstalt sogar Erscheinungen ausserordentlicher Gnadenwirkungen zu Tage zu fördern, die aber bald bei dem heiligen Amt gerechte Bedenken erweckten¹⁾. Es verurtheilte den Fray zu ewiger Reclusion, verbannte die Priorin auf vier Jahre und vertheilte die Schwestern in andere Klöster (1633). Aber es war unerträglich, dass die königliche Familie und der Hof in einem Hause verkehrt haben sollten, dem der Makel einer solchen Sentenz anklebte. Nach fünf Jahren gelang es dem Einfluss des Ministers und des Protonotars, eine Revision des Processes durch den Rath der Suprema zu bewirken, die mit Kassation jenes Urteils und Wiederherstellung der Angeschuldigten endigte (1638). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Velazquez bei dieser Gelegenheit veranlasst wurde, das Bild für das Kloster zu malen²⁾.

1) Der Florentiner Averardo de' Medici giebt einen ausführlichen Bericht, in einer Depesche vom 16. Juli 1628, mit dem ich den Leser verschonen will. Die Relation der Inquisition von Toledo in F. Eyssenhardt, Mittheilungen aus der Stadtbibl. zu Hamburg III. 1886.

2) Quilliet erzählt (Dictionnaire 374), dass ihn Le Brun bevollmächtigte, dem Kloster 20000 Francs für das Bild zu bieten. Es kam in die Hände der Gräfin

Neuerdings hat das Krucifix ein Seitenstück erhalten: eine Episode aus dem Sturm des Leidens, der jener Todesruhe vorherging, den

Christus an der Säule.

Dieses Gemälde, erst seit fünf Jahren öffentlich zugänglich, kann wol als die merkwürdigste Vermehrung des bisher bekannten Bilderschatzes des Meisters bezeichnet werden. Vor fünfundzwanzig Jahren zu Madrid erworben, hatte es schon bei seiner ersten Ausstellung in Manchester (1857) und in der British Institution (1860) vielfach tiefen Eindruck gemacht¹⁾, doch auch Zweifler an seiner Echtheit gefunden, — wie es oft das Schicksal neuentdeckter Originale ist. Das Dunkel, aus dem es nach mehr als zwei Jahrhunderten Vergessens plötzlich auftaucht, ist räthselhaft; vielleicht war es, ursprünglich Andachtsbild, als Familieneigenthum fortgeerbt worden, ohne dass man den Kunstwerth beachtete. Seitdem blieb es wieder über zwanzig Jahre in einem Privathause verborgen, und so konnte vielen Freunden des Velazquez keine grössere Ueberraschung begegnen, als die bei seinem Erscheinen in der Nationalgalerie, der es Sir John Savil Lumley geschenkt hat.

Ein religiöses Bild, völlig von den sonst bekannten seiner Hand abweichend, in der Verwebung gegenwärtigen Lebens mit dem Wunderbaren und der heiligen Geschichte mehr mittelalterlich als modern; eine Passionsscene (*passio*) die, soviel man wusste, so nie dargestellt war, ein Werk endlich, in welchem einmal des Meisters religiöses Empfinden hervortritt. Und von diesem Werk findet sich in alten Nachrichten und Inventaren

von Chinchon, der Gemahlin des Friedensfürsten, die es nach Paris zum Verkauf schickte (1826), wo es auf 20,000 Francs geschätzt wurde; als sie starb, übernahm es ihr Schwager, Herzog von S. Fernando auf seinen Erbtheil und schenkte es Ferdinand VII. Falsch ist, die Gräfin habe, als es in der Kapelle ihres Palasts zu Boadilla war, das Stück mit Schlange und Schädel ansetzen lassen. Diess findet sich schon im Stich von Carmona. — Prado 1055. 2,48 × 1,69.

¹⁾ There is an originality and solemnity about this picture, not only in the general tone, but in the simplicity of the composition. The resignation of theaviour and the silent awe of the child — for his heart only speaks — cannot fail to leave a deep and yet painful impression on all who have beheld it. Athenæum 1860 I. p. 859. — National Gallery Nr. 1148; 6'4" × 5'8".

keine Spur. Es hat in der That soviel Ungewöhnliches, dass man es (wie mir selbst begegnet) nach der Photographie bezweifeln konnte: der Anblick des Gemäldes aber, der Farbe und Malführung schlägt alle Bedenken nieder. Nachdem dieser Artikel geschrieben war, habe ich allerdings auch eine Studie zu dem Gemälde gefunden.

Alle Kirchenbilder des Meisters, frühere wie spätere, schliessen sich in Stoff, Auffassung und Aufbau an die Ueberlieferung, zum Theil an bestimmte Vorbilder. Sie machen keinen Anspruch auf Erfindung, nur Modell und Malsystem sind des Künstlers Eigenthum. Nicht so hier.

Es ist eine Episode der Passion, zwischen Geisselung und Dornenkrönung, Ecce homo. Die Kriegsknechte haben sich nach Vollbringung ihrer Henkerarbeit entfernt und das Opfer sich selbst überlassen, aber die Handwurzeln vom Säulenschaft loszubinden vergessen. Am Boden liegen die Zeugnisse der überstandenen Misshandlung: Ruthen, blutbefleckte Geisseln aus Lederriemen, kleine Zweige, die sich beim Gebrauch abgelöst. Jetzt ist er auf den Boden gesunken, aber die gefesselten Arme bleiben fast waagrecht ausgestreckt; er sitzt auf der Erde, das Antlitz dreht sich nach links und erscheint nun voll nach vorn gewandt, die Wirkung des Ueberstandenen und das Peinvolle dieser Lage des todesmatten Körpers mit erschütternder Wahrheit ausdrückend. Solche qualvolle Stellungen hat Ribera in seinen Martern des heil. Sebastian in mehreren Wandlungen.

Derartige Episoden der Passion, im Evangelium nicht bekannt, wurden ausgedacht und gefolgert, um durch das Neue, durch Eingehen in detaillirte Umstände, eine heftigere Wirkung zu erzielen, als von dem oft Wiederholten erwartet wurde. Z. B. Jesus, nach der Geisselung, der Nacktheit sich schämend, sucht mit Mühe die ringsum hingeworfenen Kleider zu erreichen und anzulegen. So stellt ihn Alonso Cano dar in einer lebensgrossen Figur der Akademie von S. Fernando; er macht einen Schritt nach dem Mantel, den er mit beiden ausgestreckten Armen an sich nimmt. Nach Alonzo de Villegas (*Flos sanctorum*, Barcelona 1760, p. 57) war es der Plan seiner Feinde gewesen, dass er unter der Züchtigung, die der Statthalter in guter Absicht befohlen hatte, sterben sollte; sie hatten ihn in der That, als er nach Empfang von fünftausend Geisselhieben in Ohnmacht gefallen war, für todt liegen lassen. Diess sei dann von beschaulichen Gemüthern (*contemplativos*) weiter ausgesponnen worden. Sie banden ihn

los, er stürzte zu Boden; aber durch den Fall zu sich kommend, erhob er sich und suchte die Kleider. Ayala in seinem *Pictor Christianus eruditus* (Madrid 1731, p. 153) erwähnt diese Scene nicht einmal. Man machte sie noch herzbrechender, indem man Jesus, zu schwach um sich aufzurichten, am Boden mit Händen und Knien sich nach dem Mantel hinschleppend darstellte. Solche Bilder erfindet die Volksandacht, oder frommer Eifer erfindet sie für dieselbe; langsam dringen sie, wenn überhaupt, in die Hände wirklicher Künstler.

Zur künstlerisch-poetischen Gestaltung, zur Leitung, Milderung des Eindrucks gehört dessen Aufnahme in das Bild selbst. Zuweilen wird neben den einsamen Heiland der kniende reuige Petrus gestellt; z. B. in dem Gemälde der alten Schule von Cordoba, wo das Stifterpaar zu beiden Seiten der Säule kniet (S. 39), und in der Tafel des Morales in S. Isidro. Oder es sind Engel hinzugetreten. Dem von allen Verlassenen blieb nur der Antheil dieser Wesen der unsichtbaren Welt, Genien des Mitleids gleichsam: der zeitlose Schmerz der Christenheit selbst in der Sprache der Kunst. Zwei solche Engel stehen neben Christus in dem Murillo zugeschriebenen Bilde der Francis Cook'schen Sammlung zu Richmond. Der eine legt die Hand auf den Arm des Genossen, der die Hände gefaltet, die Augen von Weinen geröthet, verloren steht in das unglaubliche Schauspiel: Christus mit dem letzten Rest von Kraft an der Erde sich fortarbeitend. Diese Engelgruppe wäre in ihrer Einfachheit und Wahrheit wol Murillo's würdig.

Auch Pacheco hatte sich mit dieser Scene des seine Kleider an sich nehmenden Schmerzensmanns beschäftigt; ein Schreiben vom 13. Oktober 1609 an Fernando de Cordoba giebt eine weitläufige Beschreibung seiner Auffassung und der leitenden Grundsätze (*El Arte de la Pintura* I, 248—55). Christus soll, des tieferen Eindrucks wegen, das Gesicht nach dem Betrachter zu kehren; Schamgefühl, die Wirkung der Misshandlungen an einer zartgebauten, würdevollen Gestalt sollen ausgedrückt werden; die blutigen Striemen auf die beschattete Seite, den Rücken beschränkt werden; die Säule hoch sein, die am Boden zerstreuten Marterwerkzeuge vierfach u. s. w. Die blosse Beschreibung hatte den Luis del Alcazar zu einem lateinischen Gedicht begeistert.

Am nächsten kommen der Idee des Velazquez zwei Gemälde, das eine spanischen, das andre italienischen Ursprungs.

In der Kirche der Merced descalza in Sanlúcar de Barrameda (S. 56) in einer dunklen Capelle rechts am Eingang steht über dem Altar ein grosses Bild, das überdiess zu geschwärzt ist, um den Meister (Roelas?) zu erkennen. Auch hier ist ein Engel herzugetreten, aber mit einem Knaben an der Hand dem er den



Christus an der Säule.

hingefallenen Heiland zeigt, welcher den Mantel zu erreichen sucht. Das Kind drückt die Hände an die Brust.

Das andre Motiv der zusammengebrochenen, oder -brechenden, aber durch den Strick gehaltenen Gestalt kommt in dem Gemälde des Bernardino Luini in S. Maurizio (*Monasterio maggiore*) zu Mailand vor. Zwei Knechte sind im Begriff ihn loszubinden, nur der linke Arm ist noch am Elnbogen fest. Aber hier ist der Heiland ohnmächtig geworden; die Beine knicken kreuzweis zusammen; das Haupt sinkt auf die Schulter, der linke Arm hängt völlig schlaff herab. Während also der Spanier ein letztes Zusammennehmen der Willens- und Muskelkraft wählte, hat der Lombarde den viel zarteren Körper in dem Augenblick des völligen Entweichens der Beherrschung der Glieder und des Bewusstseins dargestellt. Die Bewegung ist transitorischer, ja pa-

thologisch; die Theile geben eckige rechtwinklige Linien, was übrigens an sich nicht zu tadeln wäre, sofern es die gewollte Situation schlagend ausdrückt, denn im Interesse der Wahrheit soll die Kunst unschöne Linien nicht scheuen. Auch die Aufnahme der Lebenden ist gewissermassen vertreten: die heilige Katharina steht zur Linken, den Stifter vorstellend, dessen Aktion indess bloss conventionell ist. Auf der andren Seite wendet sich der heil. Stephan der andächtigen Gemeinde zu.

Bei Velazquez ist die andächtige Person, wie in Sanlúcar, ein blonder Knabe in langem weissem gegürtetem Hemd, der von einem Engel — seinem Schutzengel — hereingeführt und auf den von allen verlassenen Heiland hingewiesen wird. Der Engel steht hinter dem Kinde, das auf seinen Wink niederkniet ist und die Hände gefaltet hat, so wie auf den Flügeln mittelalterlicher Triptychen Schutzpatrone die Stifter einführen und der Madonna empfehlen.

Die Lage liesse sich auch so erklären. Der Heiland lag erschöpft am Boden: der Strick ist lang genug dazu, jetzt hat er sich mühsam aufgerichtet, um das Kind zu sehn und ihm in möglichster Haltung zu antworten. Er dreht den Kopf und die Augen nach ihm hin. Dieses ist ganz hingenommen von dem Jammeranblick; die Neigung des Köpfchens auf die rechte Schulter ist gewählt, um Auge und Antlitz des Gefesselten besser gegenüber zu haben. Was das Kind sieht, ist es nicht vermögend zu fassen, noch weniger hat es Worte seine Empfindung auszudrücken; aber das Herz spricht. Wenn man das Gemälde aufmerksam betrachtet, bemerkt man eine dünne weisse Linie, einen Strahl, der von der Stelle wo das Herz liegt zum Ohre Jesu geht:

„mein Herz vernahm,
was du verschwiegen dachtest im Gemüthe“.

Das alles giebt sich so schlicht, wie wenn man einen wirklichen Vorfall sähe. Hätte man bloss das Kind und seinen Begleiter (ohne die Flügel) vor sich, man würde sagen: es ist ein Kind das von einer Verwandten an das Sterbebett seines Vaters geführt wird, um ein Gebet für dessen Ruhe zu sprechen.

Wenn die sonst bekannten religiösen Darstellungen des Malers gleichgültig liessen, so hat man das aus dem Wesen seiner Kunst gefolgert. Ihm versagte Hand und Phantasie, wenn es etwas darzustellen galt, wo ihn das Modell im Stich liess. Hier gesteht man, dass diese Folgerung voreilig war.

Der Engel ist übrigens ein Bildniss. Die kurze grade **Stirn**, die dünne eingezogene Nase, selbst der hohe Schopf und die über die Ohren hervorgedrängten lockigen dichten Haare nach damaligem Geschmack lassen daran keinen Zweifel. Aber das gesenkte Auge, die wie dem Weinen nahe etwas vorgeschobenen Lippen verrathen den bangen Druck des Augenblicks.

Dieser Blick ist fein empfunden. Das natürlichere wäre, dass das Auge der zeigenden Hand folgte. Aber er scheut sich selbst hinzusehen, damit der Schmerz nicht ausbreche.

In der Handzeichnungen-Sammlung des Instituto Asturiano zu Gijon, einem Vermächtniss von Cean Bermudez an seine Vaterstadt¹⁾, befindet sich eine Kohlenzeichnung, mit breiten Strichen flüchtig skizzirt, welche eine Modellstudie ist zu diesem Engel. (Nr. 410, 218 × 115 mm.) Stellung, Bewegung, Costüm stimmen genau, nur hat die Hand das Kleid bis ans Knie heraufgezogen, und der Kopf ist anders. Das Modell hat kurzgeschchnittene Haare, der Hinterkopf ist hoch und eckig, die Nase gerade, kein Ausdruck, die Hände blosse Umrisse. Da das Gemälde in Spanien unbekannt war, auch die Zeichnung wenig Anhalt zu einer Attribution giebt, so muss die Benennung auf Grund alter Ueberlieferung gemacht sein. Das Costüm ist vielleicht der Figur eines Passionsspiels entlehnt. Sollte das kreuzweise Band zur Befestigung der Flügel gedient haben?

Vielleicht ist es ein Votivbild, geweiht von Eltern, die ihr Söhnchen in der Andacht zum leidenden Heiland zu malen gelobt hatten.

Sehr ungewöhnlich ist die Gestalt Christi. Selten ist selbst in den der Nachahmung der Antike ergebenden Schulen ein körperlich mächtigerer Christus geschaffen worden. Man wird vielleicht an den Christus der Minerva erinnert; aber hier ist der Eindruck des Athletischen noch gesteigert durch den Kopf, der ganz abweichend von dem Typus, breit und platt ist. Die kurze zurückliegende Stirn, mit starken Höckern am Augenbogen (siehe) erscheint noch enger durch die über die Schläfen gestrichenen dunklen gelockten Haare), erinnert an den griechischen Herakles; dazu das starke Jochbein, die Wellenlinien von Nase und Mund. Wie ein gewaltiger Kämpfer, ein Simson, überwältigt von der Uebermacht, dessen Kraft allein dem Dulden so

¹⁾ Die Idee fasste er im Jahre 1782, der Grundstein wurde 1797 gelegt, es war bestimmt für den Unterricht in den mathematischen Wissenschaften.

unerhörter Qualen gewachsen ist. Vielleicht hatte der Maler in Rom Studien gemacht an einer der Statuen aus der zweiten attischen Schule, wie dem sogenannten Antinous (Hermes) des Belvedere. Vielleicht wählte er solche Formen, weil ein unerträglicher Zustand, wo die Kraft bis nahe an die Grenze des Zusammenbrechens in Anspruch genommen wird, bei augenscheinlich ausserordentlicher Widerstandskraft weniger peinlich wirkt.

Das Gemälde muss in der mittlern Zeit gemalt sein; manches führt auf den Anfang, anderes auf das Ende dieser zwei Jahrzehnte. Die Modellirung des Nackten steht dem Vulcan nicht fern; die Hände sind schon in der letzten skizzenhaften Art modellirt, die Finger des Kindes z. B. mit verschiedenen abgetönten, unverschmolzenen, an den Spitzen ausfahrenden Strichen; der rechte beschattete Fuss ist nur angedeutet. Bemerkenswerth ist die sorgfältige Behandlung des verschiedenen, kräftigen Haarschmucks der drei Köpfe.

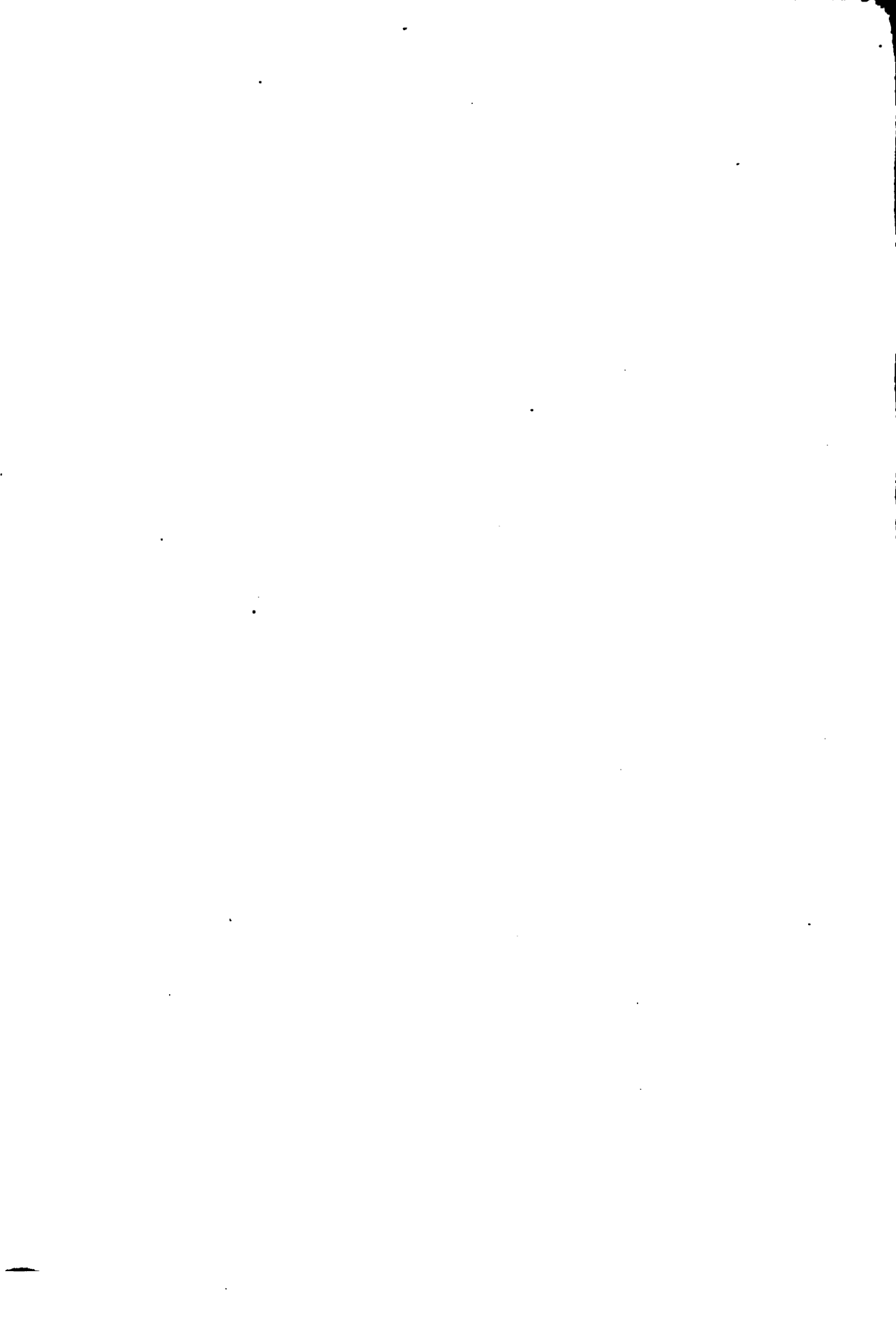
Wenn der Gegenstand befremdlich ist, so erscheint dagegen in Farbengefühl und Formenbehandlung die Eigenart des Meisters selten so charakteristisch. Wer die alte Malerei nur aus der Nationalgalerie kannte, würde hier den Eindruck einer grossen, von allen andern völlig abgesonderten, in einem Unicum vertretenen Schule haben. Es giebt wol kein Gemälde, das obwol keineswegs farblos (das Braunorange und Stumpfkarmoisin des Engelkostüms sind ihm eigenthümlich), in einem so entschieden grauen, schwärzlich grauen Ton gemalt ist. Es ist als habe nach dem Furchtbaren, das hier vorgegangen, die trauernde Natur, wie nach einem Vulcanausbruch, einen feinen Aschenregen über die Scene gestreut. Wie warm goldig, tizianisch erscheint dort daneben das Nackte in der Pietas Ribera's; wie blühend Murillo! aber beide auch in solcher Nachbarschaft fast konventionell. Man sieht sich vergebens um, wo ein Arm gemalt wäre, wie die aufgestreiften des Engels. Vielleicht in der Michelangelo zugeschriebenen Grablegung; aber in unserem Bild ist bei gleicher Formenwahrheit, die Weiche, Geschmeidigkeit und der durchschimmernde Ton einer jugendlichen Haut mehr beachtet. Diess Grau wird auch in den für ihn sehr tiefen Schatten nie undurchsichtig. Die Gesichtsfarbe Christi ist bläulich wie bei Erstickenen, die Hornhaut blaugrau. Die nackten Formen sind mit breitem, vollem Pinsel in grossen einfachen fliessenden Zügen über den wie es scheint rothbraunen Grund (von dem keine Spur durchdringt) impastirt, und die Schatten über den hellen Fleischtönen gelegt.

Jene scheinen in der Nähe vor dem Auge zu zerfliessen, tritt man zurück, so staunt man über ihre Genauigkeit und Wahrheit. Man gewinnt den Eindruck, dass er die ihm vor Augen stehende Natur nicht bloss nachgebildet, sondern auch verstanden hat, — dass er von der Bestimmtheit des Gewussten zur Unbestimmtheit des Gesehenen ging, vom Sein zum Schein.

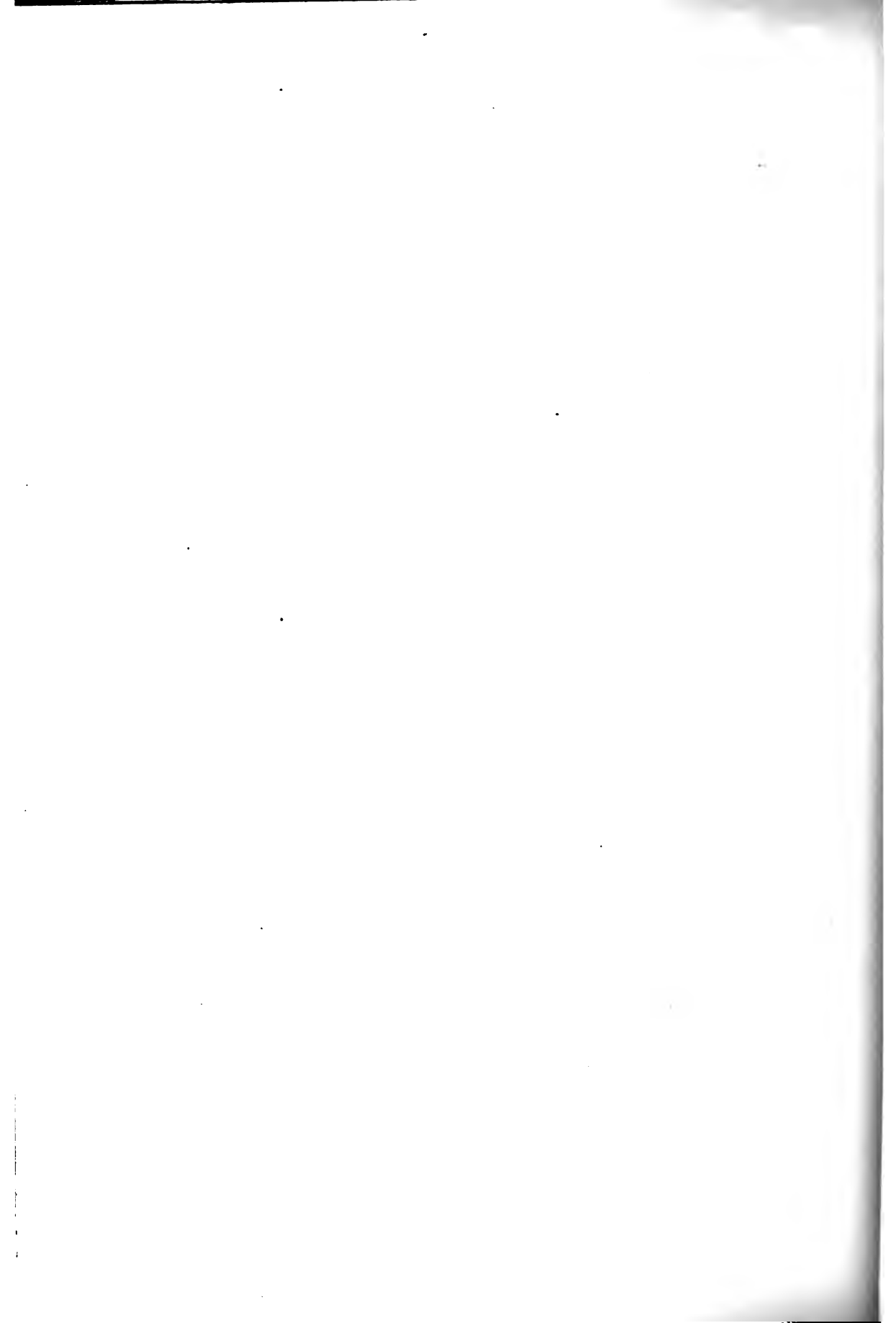


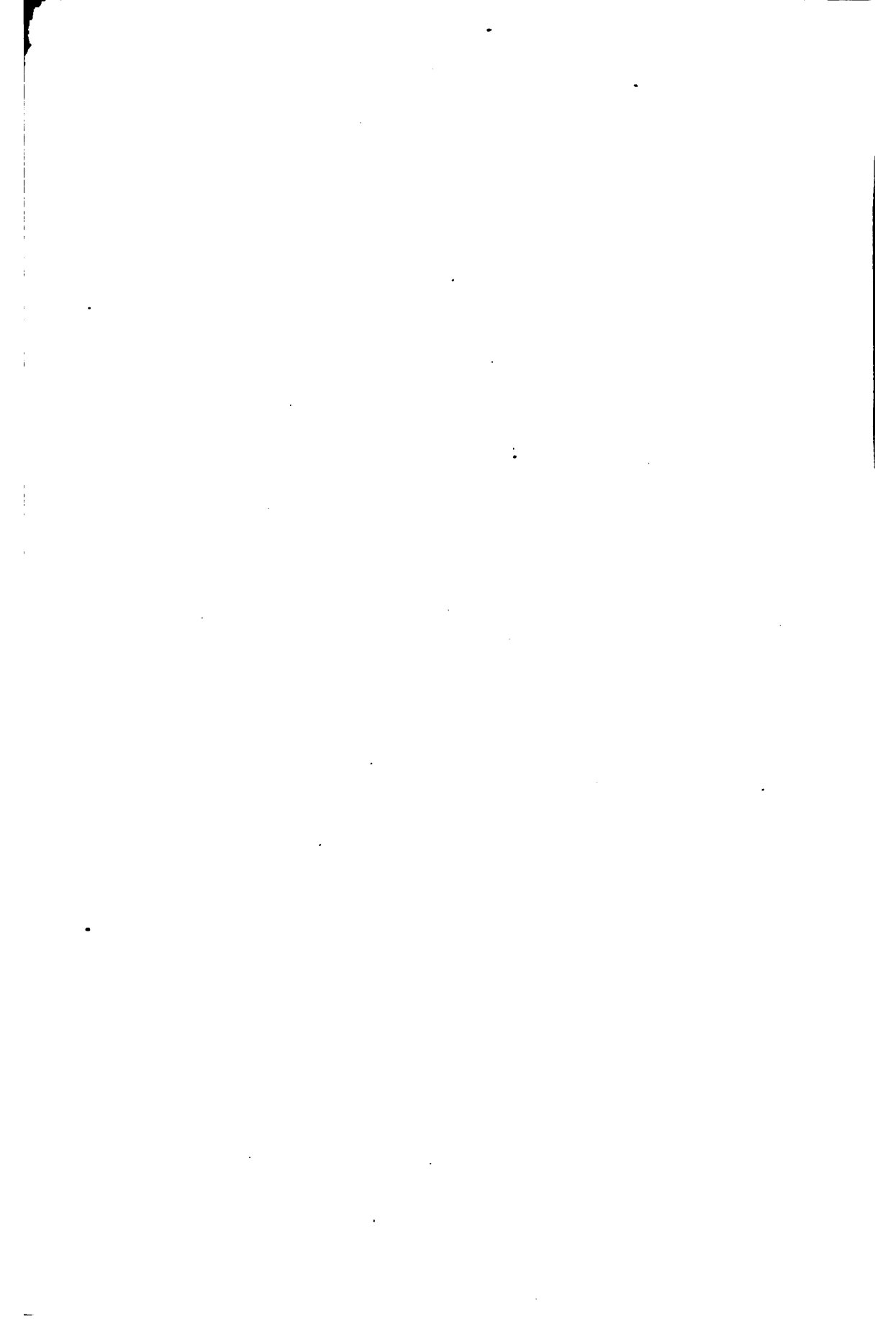
DIEGO VELAZQUEZ.

II.











Der Herzog Franz von Este.

DIEGO

QUEZ

UND SEIN

CAV

ZWISCHEN DEN

MIT SEINER FÜR ZWISCHEN DEN

EN.

BONN

VERLAG VON MAX COHEN & SOHN

1902

**Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behalten sich
Verfasser und Verleger vor.**

Die Widmung dieses Buchs an KAISER FRIEDRICH, welche an der Spitze des ersten Bandes steht, war von dem hochseligen Monarchen noch in Schloss Friedrichskron huldvoll angenommen worden. Jener Theil war damals bereit zur Ueberreichung.

Der erste Wunsch der Widmung reichte indess mehrere Jahre zurück, in die Zeit der spanischen Reise des damaligen Kronprinzen. Der Verfasser erhielt von einem Bekannten in Madrid Mittheilungen welche geeignet waren, einen solchen Gedanken naheulegen. Danach hatten die Gemälde des Velazquez im Museum des Prado den hohen Gast König Alfonso XII mehr als alle andern Meisterwerke der weltberühmten Galerie gefesselt, er hatte Bemerkungen über die Hauptwerke niedergeschrieben und auch für eine damals in Aussicht stehende Veröffentlichung über den spanischen Maler sich interessirt. Der inzwischen verstorbene Schriftsteller, welcher diese, übrigens von der vorliegenden im Plan sehr verschiedene Arbeit vorbereitete, schrieb mir am 3. December 1883: „Ich hatte gestern die Ehre von König D. Alfonso dem Prinzen vorgestellt zu werden, der sich lange mit mir über unser Pradomuseum unterhielt. Der Prinz ist ganz entzückt von Velazquez, der ihm ausserordentlich gefallen hat, er hat sich Aufzeichnungen über einige seiner Werke gemacht.“*)

Durch eine seltsame Fügung ist es gekommen, dass der Name des edlen Fürsten und warmen Freundes der Kunst ein Buch zierte, das er nicht mehr gesehen hat.

*) Yo tuve ayer el honor de que el Rey Don Alfonso me presentase al Principe, y que este hablara conmigo largo rato de nuestro Museo del Prado. El Principe está entusiasmado con Velazquez, que le ha gustado extraordinariamente, y ha tomado apuntes de algunos de sus cuadros.



INHALTS-VERZEICHNISS

DES

ZWEITEN BANDES.

Fünftes Buch.

Die Bildnisse der mittlern Zeit.

(1631—1649.)

Die Porträtkunst des Malers 3. — Frauenbildnisse 18. — Die Sibylle 23. — Die Dame mit dem Fächer 24. — Juana de Miranda 27. — Herzogin von Chevreuse 30. — Isabella von Bourbon 32. — Das Töchterchen des Malers 38. — Quevedo 42. — Montañes 49. — Borja 54. — Franz von Este 62. — Der Admiral Pulido 69. — Der Graf von Benavente 77. — Castel Rodrigo 78. — Zweifelhafte und falsche Bildnisse 81. — Die grossen Reiterbildnisse 87. — Philipp IV 89. — Des Prinzen 107. — Des Ministers 110. — Philipp III und Margaretha 116. — Olivares' Ende 118. — Der Prinz Balthasar Carlos 131. — Städteansichten: Saragossa 142. — Castell von Pamplona 145. — Gruppen aus der Hofgesellschaft 147.

Sechstes Buch.

Die zweite Romfahrt.

(1649—1651.)

Veranlassung der Reise 153. — In Venedig; Gemäldehandel 158. — In Neapel: Ribera 161. — Rom im Jahre 1650 165. — Beziehungen zu Roms Künstlern 168. — Juan de Pareja der Slave 178. — Pabst Innocenz X 180. — Abgüsse von Antiken 193. — Metelli und Colonna 197.

VIII

Siebentes Buch.

Das letzte Jahrzehnt.

(1651—1660.)

Das Amt des Schlossmarschalls 214. — Neuordnung des Gemälde-
schatzes 224. — Wird Ritter von S. Jago 230. — Das Pantheon des
Escorial 235. — Die Gemälde der Sacristei 237. — Die Memoria 244.
— Schüler; Mazo und Pareja 261. — Der dritte Stil 272. — Die
Königin Maria Anna 285. — Die Infantin Maria Theresa 296. — Die
Infantin Margaretha 301. — Philipp Prosper 307. — Die Meninas oder
die Familie Philipp IV 311. — Das Familienbild des Malers 320. —
Bildnisse des Künstlers 323. — Die Spinnerinnen 326. — Die lustigen
Personen 334. — Hofnarren 343. — Zwerge 353. — Aesop und
Menipp 357. — Mars 363. — Mercur und Argos 367. — Die Venus 368.
— Die Krönung der Maria 373. — Die Einsiedler 377. — Die Reise
nach den Pyrenäen 381. — Tod 387. — Carl II und Carreño 391. —
Ende 393.

Anhang.

Mittheilungen aus Briefen italienischer Gesandten am Hof zu Madrid 395.
— Auszüge aus Briefen des Cardinal-Infanten Ferdinand an Phi-
lipp IV 401.

— — — —

Verzeichniss der Illustrationen des zweiten Bandes.

22. Der Herzog Franz von Modena , nach einer Zeichnung von Muzzioli in Holz geschnitten von R. Brend'amour. Titelbild.	3
23. Die Sibylle	3
24. Die Dame mit dem Fächer	24
25. Doña Juana de Miranda	25
26. Isabella von Bourbon	33
27. Des Malers Töchterchen (?)	40
28. Francisco de Quevedo	44
29. Der Bildhauer Montañes	52
30. Der Cardinal Borja	57
31. Der Marques von Castel Rodrigo	80
32. Philipp IV zu Ross	87
33. Philipp IV im Jahre 1644	100
34. Der Prinz Balthasar zu Pferde	108
35. Reiterbildniss des Olivares	112
36. Scene aus der Reitschule	132
37. Gruppen von Cavalieren	148
38. Juan de Pareja	179
39. Innocenz X	181
40. Die Infantin Margarita	272
41. Die Königin Maria Anna	289
42. Die Infantin Maria Teresa	297
43. Die Familie Philipp IV oder die Meninas	312
44. Die Spinnerinnen	329
45. Der Bufon D. Juan de Austria	336
46. Pablillos de Valladolid	337
47. Sebastian de Morra	340
48. Der Zwerg El Primo	341

X

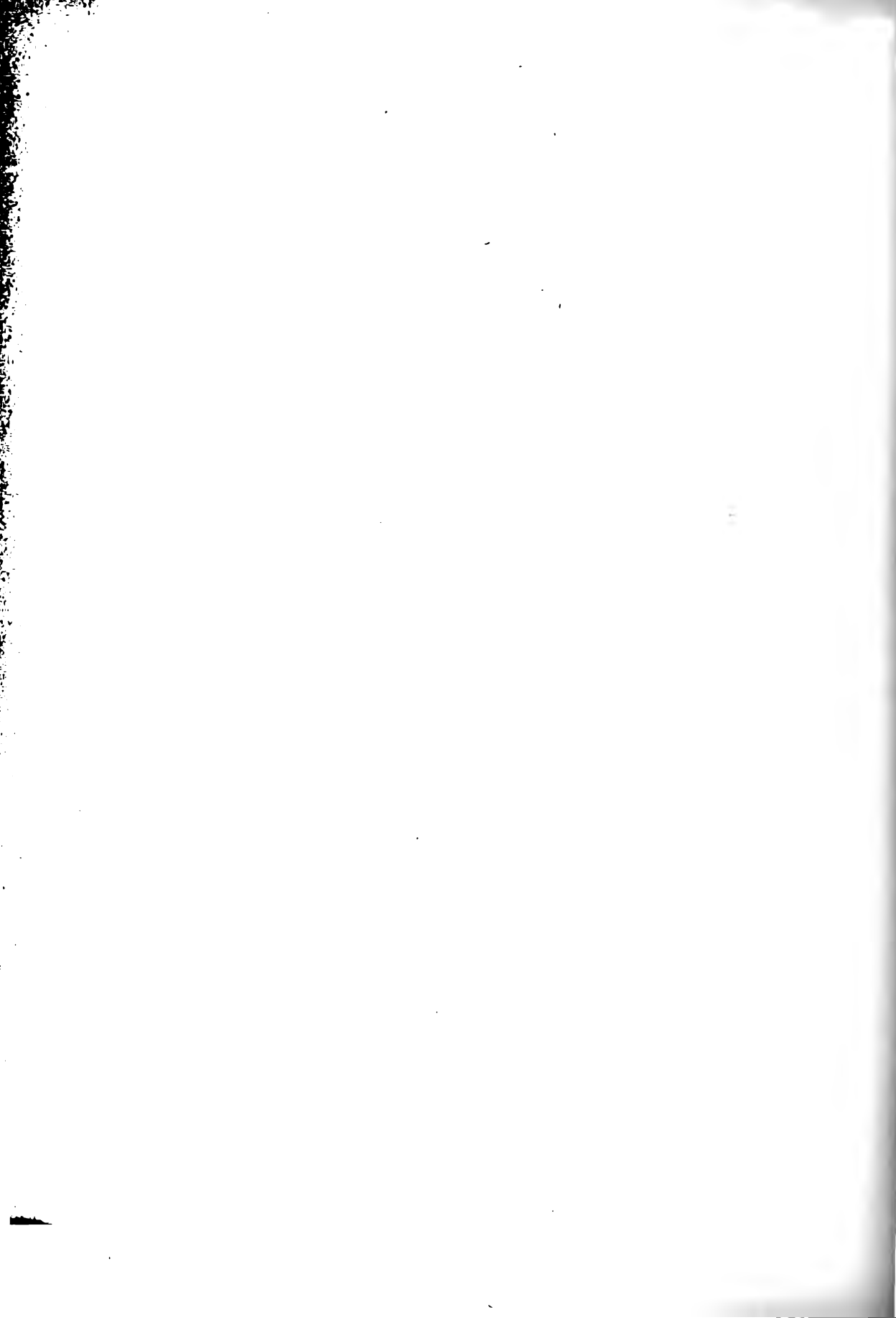
49. Menippus	344
50. Aesop	345
51. Mars	365
52. Die Venus mit dem Spiegel	369
53. Die Krönung der Maria	376
✓ 54. Die Einsiedler Paulus und Antonius	377

FÜNFTES BUCH.

DIE BILDNISSE DER MITTLERN ZEIT.

(1631—1649.)

Die Porträtkunst des Meisters — Frauenbildnisse — Berühmtheiten und
Dunkelmänner — Die grossen Reiterbildnisse — Olivares' Ende —
Der Prinz Balthasar Carlos.





Die Sibylle.

Die Bildnisskunst des Meisters.

Der Bildnissmaler wird geboren, sagte der alte Pacheco. Velazquez' kühles und doch feinfühliges Wesen, sein einfacher, redlicher, wahrhaftiger Charakter, wies ihn auf dieses Fach, das, mehr nach dem beobachtenden, nachahmenden Pol der Kunst, als nach dem schaffenden gravitirt; störende Einmischungen der Phantasie, dieses oft zu stark brechenden Mediums, hatte er nicht zu besorgen. Hätte er die Philosophie der Schule gelernt, er würde sich zum Nominalismus bekannt haben. Ihm fehlte das Organ für das Allgemeine, und folglich das Bedürfniss ihm Gestalt zu geben; den Menschen, diesen höchsten Gegenstand der bildenden Kunst, kannte er nur als Einzelwesen, das Individuum war ihm die „erste Substanz“.

Wie er zum Bildnissmaler geboren war, so hat er sich auch selbst dazu erzogen. Längst ehe er ahnte, dass er Maler des Königs werden würde und fast nur als Bildnissmaler auf die Nachwelt kommen, als er noch in Sevilla Kirchenbilder und

Sittenbilder machte, hatte er sich eine Methode erfunden, durch welche er Treffsicherheit und den nationalen Stil des Portraits gewann. Der Kreis junger Maler, in dem er die tonangebende Persönlichkeit gewesen sein mag, glaubte, wie einst in ihrer Weise die Meister von Florenz und Brügge, dass das keine gute Malerei sei, was man ohne engen Anschluss ans Modell mache, während nicht so sehr viel darauf ankomme, *welche* Modelle man wähle, wenn nur der — poetischen, legendarischen — Gestalt der Stempel der Natur, der kräftige Geschmack der Individualität gegeben werde.

Wie man auch über die Folgen der Obliegenheiten und Zerstreuungen am Hofe denken mag, einen enormen Vortheil hatte er als Kammermaler: er malte Leute, bei denen er zu Hause war. Denn sind nicht die besten, die weltberühmten Arbeiten der grossen Porträtisten Bildnisse von Personen, welche sie durch Dauer oder Enge des Verkehrs auszukennen Gelegenheit hatten? *Bien comprendre son homme est la première qualité du portraitiste*, sagte Burger; und die menschliche Physiognomie ist ein Buch, dessen Sinn man nicht in einigen Sitzungen kennen lernt. Das wusste selbst Raphael Mengs. Als der Churfürst ihm wegen seines Bildnisses des Sängers Annibali (Brera) eine Artigkeit sagte, entfuhr ihm die Worte: Ja, Sire, der Freund ist darin, etwas das Könige nicht kennen.

Seine Tugend der Wahrhaftigkeit hat auch am Hof nicht Schaden gelitten. Nicht Schmeicheln hat er dort gelernt; eher scheint er etwas von der trocknen Skepsis und Kälte des Hofmanns angenommen zu haben. Kein Gesandter der in chiffirten Depeschen seinem Souverän über Personen Rapport abstattet, kein St. Simon der das ungeschminkte Bild seiner Umgebung für Leser nach seinem Tode in der Kasette verwahrt, würde offener, rücksichtsloser sein können. Nicht viele Fürsten und Höfe würden selbst heute einen solchen Darsteller vertragen. In diesem Realismus, nicht anders erscheinen zu wollen als man ist, war auch der Hof der Verfallzeit echt- und altspanisch.

Das aber ist richtig, dass in Folge jenes Entschlusses, Sevilla mit Madrid zu vertauschen, eine etwas melancholische Gesellschaft sein Loos geworden ist. Halb Byzanz, halb Bohème; das Bild einer Nation, die in ihrer äussern Erscheinung noch wie in den grossen Tagen der Vorzeit, durch politische Irrthümer und verhängnissvolle Vorurtheile von ihrer weltbeherrschenden Höhe herabsinkt; die letzten matten Sprossen einer dem Erlöschen

nahen Dynastie. Aber schon seit Heinrich VIII und Peter Aretino (bemerkt derselbe Schriftsteller) sind die schönsten Porträts nicht die der schönsten Figuren gewesen¹⁾.

Trotzdem nun aber ist es Thatsache, dass er die Nähe der hierin weit begünstigteren Porträtisten andrer Länder nicht zu scheuen braucht. Ja noch mehr, diese verlieren etwas neben ihm. Die Wahl seiner Originale, die meist keine Wahl war, mag uns befremden; aber für ihn scheint es gleichgültig, was er in die Hand nimmt. Dem scheinbar Undankbarsten ist er sicher, ein dauerndes Interesse zu geben, das Andre mit ihren weit lebenswürdigeren Modellen und bestechendern Darstellungsmitteln nicht erringen können. Wenige giebt es, welche die Unterstützung durch das Stoffliche, die Ideenassociation so wenig benöthigen, obwol er soviel Gedankenverbindungen anregt.

Was war sein Geheimniss?

Er machte grosse Ansprüche an sein Fach. Wenn er einmal gesagt hat, er kenne Niemanden, der einen Kopf gut zu malen verstünde, so meinte er wohl: Nicht bloss die Kunst in ihrem ganzen Umfang könne in einem Porträt gezeigt werden, auch die Kunst eines grossen Malers sei dazu nöthig. Wie Ingres das Porträt den Prüfstein des Malers nannte.

Seine Bildnisse sind oft nach Eindruck und Ausdruck geschildert worden, aber eine Analyse von Künstlerhand ist noch nicht geschrieben. Das Schweigen der Berufenen mag meiner Laienkühnheit als Entschuldigung dienen, wenn ich versuche, meine Bemerkungen verwebt mit fremden zusammenzustellen.

Am nächsten stehen sie gewiss den venezianischen, und wie schon berührt worden ist, vielleicht noch näher als Tizian dem Tintoretto. Ueberhaupt schliessen sie sich in einer Beziehung mehr denen des vorigen Jahrhunderts an, als den nach Bewegung und Affect trachtenden zeitgenössischen. Mit den Venezianern gehört Velazquez zu den Koryphäen des grossen Stils, der auf dem grossen Zug der Linien beruht, in Gestalt wie Antlitz, auf der breiten Anlage der Flächen, auf der Einheit des Motivs und der strengen Unterordnung der Einzelheiten. — Seine von hohem Augenpunkt aufgenommenen Figuren sind schon als Silhouette charakteristisch und wiedererkennbar. Er hat immer die ganze Figur, stehend, im Auge gehabt, auch wo er bloss Halbfiguren oder Büsten malte. Die Rathschläge Palomino's in dieser

¹⁾ W. Burger, Salons de 1844—48. S. 172.

Beziehung sind gewiss in seinem Sinn (Museo II, 65 ff.). Wenn ihm also seine Personen oft lang und wiederholt gegessen haben mögen, so hatte er doch vorher eine Zeichnung von dem stehenden Modell genommen, um dessen Gesamteindruck (*aire*) festzuhalten, und diesem hat er alles spätere angepasst.

Er brachte zum Porträt die feste Zeichnung und die feine Modellirung, das Verständniss der Formen und die Bildung des Geschmacks mit, welche er der strengen Schule und dem an Anregungen reichen Hause Pacheco's verdankte. Was er *nicht* der Schule verdankte, und woran man seine Originale noch sicherer als am Strich erkennen kann, ist die Wahrheit des farbigen Scheins, die Wahrheit der Oberfläche: in jener Durchsichtigkeit der Haut und der auf ihr beruhenden Frische des pulsirenden Lebens, in dem reflektirten Schimmer der Epidermis, in dem grauen Ton endlich, dessen Rolle Niemand wie er begriffen hat. Diess ist der Punkt, wo er von dem Coloristengefühl der Venezianer am meisten abweicht.

Wer auch nur *ein* bedeutendes Porträt dieses Meisters gesehen hat, der wird zwei Eindrücke nicht vergessen: den Geist des Pinselstrichs, und die unbedingte, überzeugende Wahrheit, — die man freilich nicht beweisen, nur intuitiv erkennen, doch bisweilen durch Vergleiche wahrscheinlich machen kann.

Velazquez war vielleicht der erste Charakteristiker unter den Neuern, eine Eigenschaft, die nicht so häufig ist als man denkt. Oft haust in Bildnissen berühmter Maler ein den Urbildern fremder Geist, z. B. der des Künstlers; solche sind wie Schauspieler, die nur sich selbst spielen. Aus Furcht vielleicht, dass etwas von diesem fremden Geist in ihren Mann hineinfahren möchte, haben andere sich darauf beschieden, nur einen male-rischen Schein der Maske aufzufangen, und geglaubt, sie brauchten nichts weiter dahinter zu zeigen. Unser Maler dringt zugleich in's Innerste des Charakters; man könnte danach, wie man von den Porträts des Apelles sagte, das Horoskop der Person stellen; er malt den *tonus* der Nerven, die „Mischung der Säfte“, die Dosis von Eisen und Galle im Blut, das Quantum von Weisheit und Narrheit im Verstand¹⁾.

Keiner ist unvortheilhaften Formen weniger aus dem Weg

¹⁾ Ces portraits sont les plus nobles et les plus beaux du monde, parce qu'ils représentent des hommes si profondément compris, qu'on ne saurait les confondre avec d'autres hommes. W. Burger a. a. O.

gegangen, hat mit einem gewissen Trotz unterlassen sie zu mildern oder in Schatten zu stellen. Er scheint zu glauben, dass man Jedermann, ohne Ab- und Zuthun, eine malerische Darstellung abgewinnen könne; dass es kein Wesen gebe das, an seinen Platz gestellt, in passender Ansicht und Beleuchtung, nicht so erscheine, dass man es nicht anders haben möchte.

So hat er es auch (hierin ein Antipode des van Dyck) gewöhnlich unterlassen, seine Figuren durch malerische Attitüden interessant zu machen, oder durch eine Situation zu beleben; er ist so begnügungsvoll ihnen nur die Positur der Ueberlieferung und der Etikette zu geben, und diese ist zuweilen steif und hochfahrend. Wen ich male, dachte er vielleicht, der muss im Stande sein, zu interessiren, nicht weil er etwas interessantes thut, oder ein interessantes Gesicht macht, sondern weil seine Person interessant ist. Statt seine Menschen so aufzufangen, wie die Erregung der Gesellschaft, der Wunsch zu gefallen sie belebt, lässt er sie so zu sagen auf ihr einsames Selbst zurücksinken, wo jene günstige Spannung, jenes Arrangement der Züge verschwindet. Sie scheinen sich um kein fremdes Auge zu kümmern, auch das des Malers nicht, welches auf ihnen ruht. Wenn sie dennoch so lebendig sind, so ist das ein neuer Beweis, dass Lebendigkeit und Affekt verschiedene Dinge sind¹⁾.

Doch nein, es ist ein Ausdruck darin, der freilich beinahe Ablehnung des Ausdrucks ist: ein kaltes, gebieterisches Wesen. Sie stehn fast immer seitlich gekehrt, in Dreiviertelansicht, den Maler mit zurückgewandtem Blick fixirend, und deshalb auch dem Betrachter überallhin folgend. Ein solcher Seitenblick macht den Eindruck des Stolzes, wo nicht der Verachtung.

Aber sollte nicht gerade hierin ein Theil des Geheimnisses seiner Wirkung liegen?

Die Eitelkeit, für die Geselligkeit nützlich, ja unentbehrlich, wirkt in Leben und Kunst nicht so günstig. Da sie das Urtheil anderer zur Stütze ihres Selbstgefühls bedarf, so erweckt sie Zweifel und Geringschätzung, wenigstens am Mann. Sie denkt an andere und sieht sich wie sie diesen gern erscheinen möchte; dem Stolz liegt nichts daran wie er erscheint, er ist sich selbst genug wie er ist, „er bewirbt sich nicht viel um den Beifall anderer“, wie Kant von den Spaniern sagte, denen er „Hochmuth“ zuschrieb. Er braucht es auch nicht; denn der nur sein, nicht

1) Vgl. M. Unger, das Wesen der Malerei. Berlin 1851. S. 130.

scheinen will, wofern er nicht gewinnt, imponirt, indem er Anerkennung nicht erbittet, sondern nimmt; man muss ihn als Ganzes acceptiren, mit Lichtern und Schatten. Die starke Innervation des Willens stimmt alles zusammen, Fehler erscheinen nicht als Fehler, sie scheinen, wie Shakespeare sagt, „der Freiheit Flecken“. Ihr Selbstgefühl scheint Ueberlegenheit und regt das Organ der Achtung an, wenigstens im harmlosen Spiegelbild der Kunst, welches Niemanden den Raum streitig macht.

Daher mag es kommen, so scheint mir, dass uns Velazquez so bestrickt, wenn er „der Zeit den Spiegel vorhält“, also dass wir um seinetwillen fragen: Wer war Philipp, wer war Borja; wie man um Tacitus willen sich noch immer für die wahnwitzigen Cäsaren interessirt. Es ist nicht bloss die realistische oder photographische Wahrheit, die Chronistentreue: man sehe, was aus derselben Person unter andern, ebenso nüchternen, aber weniger vornehmen Händen geworden ist. Hat er doch selbst seinen Buffonen Würde gegeben, man hat sie, irreführt durch einen Namen, später für Feldherrn und Seeräuber gehalten. Diese Posen (*compostura*) gemischt aus Stolz und Verstellung, dieser *sosiego*, den die Italiener *intonatura* nannten, und durch den sich jene Nation allen Nichtspaniern damals so widerwärtig machte, wirkt, wie vieles an sich abstossende, in der Kunst anders als im Leben.

Die Bemerkung dürfte hier wol am Platze sein, dass man sehr irren würde, wollte man sich die Spanier von dazumal auch unter sich und im vertrauten Kreise mit diesen Mienen vorstellen. Schon Mynheer van Sommelsdyck machte die Bemerkung, dass sie nur in der Menge, auf der Promenade, im Theater, so äusserst gemessen, gravitatisch und verschlossen aussähen. Da verwandeln sie sich, sagt Camillo Guidi, in Götter, und man kann froh sein, wenige und dunkle Orakelsprüche aus ihnen herauszubekommen. Im vertraulichen Verkehr erschienen sie nicht mehr dieselben Menschen, gradeso umgänglich, geschwätzig, munter, leichtfertig, ausgelassen wie andre¹⁾. Neuerdings hat man behauptet, dass dieser *sosiego* erst seit ihrer Eroberer- und Herrscherrolle in Italien und den Niederlanden aufgekommen sei²⁾. —

1) F. Aarsens, Voyage d'Espagne. Paris 1665. p. 69.

2) Canovas de Castillo: vgl. Emil Hübner in der Deutschen Rundschau 1887.

Diess ist der augenfälligste, Jedermann zugängliche Zug in seinen Porträts. Von malerisch-technischen Faktoren ihrer Wirkung ist der wichtigste das *Helldunkel*. Hier sind die Wandlungen der Manier dieses sonst sich selbst so gleichen, äussern Einflüssen so wenig zugänglichen Malers am deutlichsten. Einst hatte er, im Eifer der Jugend und im Ueberdruss gegen die herrschende Art, bei der alles aus zweiter Hand war, die ganze Kunst auf einen Punkt gestellt: mit dem Modell vor Augen in einseitigem Licht mit reinen, scharfabgegrenzten Schatten zu malen. Die plastische Wirkung wurde noch verstärkt durch den leeren, neutralen Grund. Er und die gleichstrebenden Genossen wurden dabei weniger von einer pessimistischen Liebe zum Finstern geleitet, als von der Abneigung gegen das Flache, Kraftlose, Zerstreute. Er bemerkte aber sehr bald, dass jene plastische Wirkung oft mit einem Zuviel von Quantität des Dunkels erzielt sei, dass man mit kleinsten Theilen dasselbe erreichen könne. Blosser Punkte und Linien, von dünnem, warmem, durchsichtigem Braun, im Gesicht verstreut, genügten dem Kopf Flachheit zu nehmen, ein dunkler, ein Lichtfleck hinter der Figur, sie vom Grund abzulösen.

Von diesem Gesichtspunkt aus behandelt er das Ohr. Die an der hellen, dem Betrachter zugewandten Seite befindliche Ohrmuschel ist sorgfältig und nachdrücklich modellirt, ja individualisirt, wahrscheinlich weil sie zur Plasticität des Gesamteindrucks beiträgt. Dagegen sind die Hände oft stiefmütterlich behandelt. (I. 202 f.)

Als er dieser Manier die Wirkungen abgewonnen hatte, deren sie fähig war, kam sein malerisches Gefühl zum Wort, er sah, wie viele Elemente des Pittoresken hier doch übersehen waren. Gemälde sollen plastisch sein durch den Schein körperlicher Rundung und Tiefe, nicht plastisch in dem Sinn, dass ihre Gestalten hart und steinern erscheinen und im Leeren stehn. Sie sollten nur Glieder eines Ganzen von Licht und Luft sein.

Es waren die Bildnisse, welche in einen Schauplatz der freien Luft versetzt werden mussten, durch die er auf sein neues System der Beleuchtung kam. Diess führt auf ein Element, dessen Studium für den Porträtisten von besonderem Interesse ist: die *Hintergründe*.

Velazquez hat alle möglichen Hintergründe, von den einfachsten an: dem Nichts einer fast schwarzen oder hellen Fläche, bis zu reich ausgestatteten Innenräumen und Landschaftsaussicht. In den

frühen Bildnissen deutet manchmal nur ein kahler Sessel oder Tisch an, dass die Gestalt in einem Zimmer steht; oder ein kurzer schräger Schlagschatten der Beine, dass sie nicht in der Luft schwebt. Die leere Fläche zerfällt meist diagonal in eine dunklere und hellere Hälfte, die in contrastirendem Verhältniss steht zur Beleuchtung des Kopfs. Oder ein schwerer, carmoisinrother Vorhang senkt sich herab, wieder in der Diagonale; zuweilen den Grund des Kopfs hergebend; aber auch waagrecht überhangend und seitlich herabfallend, eine drei- oder viereckige dunkle Fläche einschliessend als Folie für die Figur. Eine vornehme Nachlässigkeit verräth sich zuweilen in dem Fehlen gefälliger Linien, den nichtssagenden Motiven und Figuren dieser Einrahmungen. Auch öffnet sich wol ein Zimmer nach hinten. Selten gewährt eine breite Balkonthür den Blick in's Freie; ein wunderlicher spitzer Zipfel hängt in den Himmel hinein.

Von diesem System des Einfachsten, Mindesten conventioneller Umgebung musste er bei den Jäger- und Reiterbildnissen abgehn. Diese haben ihn zum Landschaftsmaler gemacht. Etwa ein Dutzend solcher Porträts sind vorhanden, Wiederholungen abgerechnet; dazu kommen noch die verwandten Umgebungen in den Trinkern und in der Einsiedlerscene. Auf diese Scenerien gründet sich hauptsächlich des Meisters Ruf als Landschaftler, obwol sie ganz für die Zwecke der Figur erfunden, und gewisse Grundzüge ihnen allen gemeinsam sind.

Die Maler jenes Jahrhunderts pflegten in solchen Fällen die Landschaft gegen die Figur zur blossen Folie herabzudrücken, ja zu opfern. Sie führten letztere aus dem Dunkel ans Licht heraus und konstruirten eine Lichtvertheilung *ad hoc*, das Porträt im Atelierlicht, die Landschaft ein Dämmerungs- oder Nachtstück, — das man kaum beachtet. Velazquez fragt sich, ob man die Concentrirung und Einheit des Interesses an der Gestalt nicht mit dem eigenen Werth, der Schönheit, vor allem der Klarheit des landschaftlichen Grundes verbinden könne. Diese Frage kam ihm gleichzeitig mit dem Streben sich von den Schatten unabhängig zu machen. Er substituirt den Gegensätzen der Beleuchtung die der Farbe, er löst die Funktion von Hell und Dunkel ab durch den Gegensatz von Kalt und Warm. Hierdurch rettete er die Einheit, welche ältern Malern bei ihren reichen Tageslandschaften oft verloren ging: die Natur stand bei ihnen nur in lockerer Beziehung zur Gestalt, besonders da der Mittelgrund fehlte; letztere erschien wie ein Gemälde für sich, hingesezt vor ein zweites Gemälde.

Er setzte diese Hintergründe dann in ein durchdachtes System harmonischer und kontrastirender Beziehungen zur Figur, obwol er seine Absichten so gut verbarg, dass man jene oft für einfache Veduten gehalten hat. Ihre Merkmale sind der reine Naturcharakter und das Tageslicht.

Die Landschaften sind wilde Natur: meist ohne jede Staffage von lebenden Wesen, Bauten, Culturanlagen. Nur ausnahmsweise, auf besondern Wunsch hat er einmal eine kriegerische Aktion in den Hintergrund verlegt. In einem ältern Reiterbild, das er umarbeiten sollte, hat er einen Kunstgarten getilgt und mit einer Wildniss übermalt.

Einem Castilier, dem Maler eines Hofes, dessen Reisen hauptsächlich die Jagdreviere zum Ziel hatten, lagen Gebirgsumgebungen fast so nahe wie dem Schweizer etwa. Die Motive sind der Guadarramakette entnommen, mit hohem Standort, wie er bei niederländischen Gebirgsmalern üblich war; die Bergriesen würden sonst beengend, beklemmend gewesen sein.

Er sucht einen beherrschenden Blick über den grossen Wellenschlag der Thäler und Höhen. Reiter und Jäger stehen auf der Terrasse einer Anhöhe, von der man in eine weite Thalmulde hinab und nach einem fernen Hochgebirgskamm hinüber sieht. Der Vordergrund setzt sich nach der Tiefe fort in mehreren parallelen Profilen eines ziemlich steilen Abhangs. Im Mittelgrund ragt etwa ein spärlich mit Unterholz bedeckter Hügel hervor. Der Gegensatz der folgenden duftigen Tiefe mit dem dahinter aufsteigenden, blauen, einmal schneeglänzenden Grat des Hochgebirgs ist gross empfunden. Die Linie der Kette sinkt von einem höchsten Punkt an der Seite nach dem Hintergrund zu allmählich herab. Also wieder Diagonalen, nah und fern abwärts strebende Linien, welche die Axe der Figur, die Bewegungslinie des Rosses durchkreuzen.

Die Aehnlichkeit mit Tizianschen Alpenscenen wird Niemanden entgehen; nur sind dessen Dolomiten in weitere Ferne gerückt; ihr blauer Ton ist tiefer und schwerer, die Wolken mit ihren festen Umrissen und weissen Lichtern körperhafter, und stets wird der kalte Luftton von einigen warmen, gelb-rothen Abendlichtern durchschnitten. Die Contour der spanischen Sierrren ist auch grösser, einfacher, vornehmer als in jenen ruinenhaften Gebilden der Ostalpen.

Der spanische Maler gewann auf diese Weise, ungeachtet seiner viel abgeschlosseneren Bergscenerie einen grössern Raum-

eindruck, als andere mit weiten Niederungen. In Rubens' Bildnissen, wo der Augenpunkt wenig über dem Horizont liegt, stellen sich die Fernen manchmal wie schmale übereinandergelegte Streifen dar. Indessen sind die niederländischen Landschaften, mit ihrer feuchten, mehr lichtbrechenden Atmosphäre duftiger, lichtgetränkter, poetischer, verglichen mit jenem erbarmungslos klaren und kalten Blau spanischer Tafelländer.

Der wichtigste Punkt ist das System der Beleuchtung. An die Stelle der bisher allgemein üblichen Nachmittags- und Abendbeleuchtung setzte er das Morgenlicht. In seinen herrlichsten Reiterbildnissen zerfällt das Gemälde in zwei grosse Massen, die Figur und ihr Standort in warmem, gelbem, blassrothem und bräunlichem, die Landschaft in kaltem blauem Ton, beide sich gegenseitig steigernd. In diesem satten, cyanblauen Luftton berührt sich Velazquez mit den ältern flandrischen Landschaftern. Carducho, der seine Dialoge an die Ufer des Mansanares verlegt, vergleicht die Gegend mit den Tafeln des Paul Bril¹⁾.

Auf diese Weise vermochte der Maler bei allverbreitetem gleichmässigem Tageslicht doch seine Figuren mit gutem Erfolg, mit voller Körperlichkeit vom Grund zu lösen. Eine Lokalfarbe wie das Kastanienbraun eines Pferdes bleibt auch in vollem Tageslicht hinreichend stark, um die Gestalt der Ferne mit allem Nachdruck entgegenzusetzen. Niemals hat er aber die Wahrheit der Lokalfarbe solchen Zwecken geopfert, etwa indem er, wie van Dyck, dem Gesicht einen warmbräunlichen Ton gab. Philipp IV blondes, weissliches, in's bläuliche schimmerndes Profil steht auf dem blauen Firmament. Es wäre ein leichtes gewesen, die Masse des Vordergrunds durch tiefe Abschattung mit dem Hintergrund zu contrastiren: er thut das Gegentheil. Fast immer steht hinter dem Reiter am Rand der Bildfläche ein Baum, vergleichbar der Säule in den Innenansichten. Aber es ist nicht die dunkle, zurückschiebende Masse der conventionellen Landschaftsmaler; sein Werth ist dem des Hintergrunds gleich: es ist ein dünner Stamm, mit sparsamem Geäst, von staubigem, silbrigen Laub umkränzt. Er hatte lange vor Constable die Entdeckung gemacht, dass es den berühmten braunen Baum in der Natur nicht gebe²⁾. Die erdfarbige Fläche des Vorder-

1) V. Carducho, *Diálogos* p. 115.

2) Sir George Beaumont sagte einmal: „Je suis embarrassé pour placer mon arbre brun“. Constable ouvrit la fenêtre de l'atelier donnant sur un parc et dit: — „Où diable voyez-vous là votre arbre brun?“ W. Burger, *Salons* I, 208.

abhangs wird noch durch einen breiten mittlern, weisslichen Streifen, wie ein Sandhügel, unterbrochen¹⁾).

Beide im Ton entgegengesetzte, im Werth gleiche Massen werden auf verschiedene Art in Verbindung gebracht; die Lichter auf Antlitz, Kragen, Pferdekopf, finden ein Echo in den Lichtern der Wolken, Bergspitzen.

Ueber die bewegten, streitenden Linien tritt als obwalten-des Element unbedingter Ruhe: der hohe Himmel mit seinen horizontalen Wolkenschichten.

Das hier beschriebene System ist jedoch bei ihm keineswegs Manier geworden. Wo das Thier z. B. ein Schimmel war, jener Farbenkontrast also nicht durchzuführen, hat er den blauen Grund aufgegeben, und Einheit des Tons gewagt: Ferne und Himmel in weissliches Licht getaucht. Man kann diess gut sehn an den beiden in der Zeichnung ganz übereinstimmenden Reiterbildern des Olivares, im Prado und in München, wo die Landschaft nach der Farbe des Pferdes verschieden gestimmt ist.

Wo eine gemächliche Gangart des Pferds, wie sie bei Damenbildern beliebt wurde, zu contrastirenden Diagonalen keinen Anlass gab, werden auch die Formen der Landschaft verändert. Ein gewelltes Plateau, durch das eine Schlucht mit Bach eine gewundene Furche zieht, den Weg der Reiterin beschreibend; der Vordergrund mit dem Mittelgrund verschmelzend, der Hintergrund versinkend.

Die Reiterbilder verdanken dieser Umgebung nicht zum kleinsten Theil ihre Wirkung. Sie begleitet die Figur wie die Musik ein lebendes Bild; denkt man sie weg, so erscheint ihr eignes Leben vermindert, das Poem in Prosa umgeschrieben. Diese ewiglebendige, unveränderliche Natur, der Hauch dieser Thäler, der uns noch grade so entgegenströmt wie jenen Längstverstorbenen, scheint auch ihnen von seinem Leben mitzuthemen. Der Blick in die Ferne, Melancholikern so wolthätig, passt für diese düstern Figuren eines verfallenden Geschlechts, contrastirt mit der Enge ihres Geistes und Gesichtskreises. —

In Palomino's Biographie (S. 333 f.) steht unter Beschreibungen von Bildnissen der vierziger Jahre eine räthselhafte Notiz über ein scheinbar verschollenes Reiterbild Philipp IV, wie andere

¹⁾ Brueghel hat zuweilen ein ganz ähnliches System (z. B. Pradomuseum 1269 vom Jahre 1603): bräunlich lasirter Vordergrund, helle weissliche Mittelhügel, grüne Tiefe des duftigen Thals, tiefblauer Himmel, unterbrochen durch eine glühe Lichtöffnung.

in voller Rüstung, mit Namen, Altersangabe und der Jahreszahl 1625¹⁾. Der Maler habe das „Studium“ ausgestellt und ein Blatt Papier darauf gemalt, auf das er nach Anhörung und Berücksichtigung der Urtheile seine Firma setzen wollte. Solche weisse Blätter finden sich nicht bloss auf mehreren Reiterbildern. Diessmal nun hatte man in der That das Pferd als „gegen die Regeln der Kunst“ getadelt, aber die Urtheile waren so beschaffen, dass es nicht möglich war sie zu vereinigen. Der Maler kassirte nun verdriesslich die getadelten Theile durch Uebermalung (*borró*), verzichtete aber auf eine verbesserte Ausführung, und setzte hinter seinen Namen statt *pinxit: expinxit. Didacus Velazquius, Pictor Regis, expinxit.* Sein Biograph findet dabei, in einer breiten Auslassung, zweierlei bemerkenswerth: die Bescheidenheit des Künstlers, der sein Werk auf Laienurtheil hin korrigirt; und die den Kritikern gegebene Lehre: dass ihre Urtheile unausführbar, also praktisch werthlos, und von höchstens negativem Werth seien, wie die politischer Kannegiesser.

Das auffallende bei dieser Geschichte ist die Jahreszahl 1625. Denn Velazquez hatte ja eben erst jenes grosse, viel gepriesene und besungene Reiterbildniss vollendet. Philipp IV war am 30. August 1623 dazu gekommen, ihm zum erstenmale zu sitzen; die Folge war die Uebersiedlung nach Madrid und am 31. Oktober die Bestallung. Erst dann (*despues de esto* nach dem genauen Bericht des Pacheco, eines Augenzeugen) führte er das Reiterbildniss aus, das also wohl nicht vor dem Jahre 1624 fertig geworden sein kann. Wie sollte er unmittelbar darauf ein zweites unternommen haben?

Es ist klar, dass Palomino eine dergestalt übermalte Leinwand sah; die Geschichte aber hat er sich wohl zurechtgelegt. Vielleicht war sein *estudio* nichts andres als jenes erste Reiterbildniss des Jünglingkönigs. Diess war die Vermuthung Villamil's. Nach dem Inventar Carl II (1686) stand letzteres in der Wohnung des Schlossmarschalls im Schatzhaus, ohne Rahmen, also bei Seite gestellt und vielleicht gar verworfen.

Wahrscheinlich war er in der Folge mit seinem Erstling selbst nicht mehr zufrieden und hatte jene Correkturen vorge-

¹⁾ PHILIPPVS MAGN. HVIVS, NOM. IV. | POTENTISSIMVS HISPANIARVM REX, | INDIAR. MAXIM. IMP. | ANNO CHRIST. XXV. SÆCVLI XVII. | ERA XX. A. Die Annahme Stirlings, dass er ein früheres Porträt kopirt habe, ist unwahrscheinlich.

nommen, um durch ein thatsächliches Zeugniß verbesserten Urtheils Tadlern den Mund zu stopfen.

„Diese Notiz führt auf eine allgemeine, merkwürdige Beobachtung. Jedermann der sich Zeit nimmt die Velazquez in der Pradogallerie auf ihren Zustand anzusehn, wird bemerken, dass es wenige giebt, in denen nicht bedeutende *pentimenti* vorkommen, die meist, in Folge der ungenügenden Zudeckung, deutlich und zuweilen störend erkennbar sind. Und ferner, dass fast in allen Bildern mehr oder weniger bedeutende Streifen an den beiden Seiten und oben angestückt sind.

Diese Anstückungen können nicht etwa zur Heilung von Beschädigungen (durch Brand) gemacht sein, denn warum sollten diese grade die Gemälde des Velazquez betroffen haben, und immer nur an jenen drei Rändern? Auch nicht in Folge veränderter Aufstellung: denn welcher Künstler oder Besitzer würde deshalb seine Gemälde durch solche leere Füllstücke verunstalten? Die *pentimenti* anlangend, so soll ja freilich „der Maler der nach dem Vollkommenen strebt, ein grosser Chirurg sein, nicht furchtsam zum Schneiden“¹⁾; aber ist es denkbar, dass ein so sichrer Zeichner in grossen, vorher wolüberlegten Gemälden während der Ausführung geschwankt habe? Wie sollte er oder sein Auftraggeber solche Fehler nicht gleich bei der Skizzirung bemerkt haben? In der That führen innere Gründe verschiedener Art auf die Vermuthung, dass die meisten dieser Veränderungen nach der Vollendung des Bildes vorgenommen worden sind. Sie waren also bestimmt, letzteres mit dem veränderten Geschmack in Einklang zu bringen. Ohne Berücksichtigung dieser Thatsache würde man bei der Datirung der Gemälde oft nicht aus und ein wissen.

Ein Maler, der seine Werke sozusagen im eigenen Hause hat, wo sie aber zugleich den in die Augen fallenden Schmuck von Wohn- und Staatszimmern bilden und sogar lebende Bewohner eben dieser Räume darstellen, ein solcher Maler befindet sich gegenüber den Dokumenten seiner Vergangenheit in einer ganz andern Lage, als die Meisten, welche ja ihre verkauften Bilder nicht wiedersehn. Dem wahren Künstler müssen seine Sachen, wie Leonardo schon bemerkt hat, oft zur Qual

¹⁾ Palomino, Museo II, 109: ha de ser como el gran Cirujano, que no es tímido en cortar lo que daña No le duela el cortar, añadir, ó mudar, lo que mas convenga.

werden. Jemand hat gesagt, die besten Gemälde seien nur geschickt verbesserte Fehler¹⁾. Selbst Rubens, als er zuerst nach Madrid kam, hatte seine Epiphanie, ein Jugendwerk, umgearbeitet. Von Tizian ist bekannt, dass er Gemälde die er bei sich behielt, wiederholt überging.

In unserm Fall nun lassen sich, aus den Wandlungen des Stils des Meisters, die Gesichtspunkte jener Veränderungen zum Theil nachweisen. Velazquez suchte fortwährend den Raum nach der Tiefe und den Seiten hin zu erweitern und aufzuhellen. In den ältesten Gemälden (dem Wasserträger, dem Bacchus) ist die Gruppe wie eingepackt im Rahmen; der Scheitel der Porträtfiguren reicht bis nahe an den oberen Rand; in einigen der letzten reichen die Figuren nicht bis zur Mitte der Leinwand²⁾. Dort ist der Himmel ein stählernes Blau ohne rechte Fernwirkung (Vulcan), später wiederholt er die Lichter der Figur in der Landschaft; in den Meisterwerken bringt er eine Lichtpartie von höchstem Helligkeitsgrad im Grund an. Die Figuren bekommen mehr Raum zwischen sich, was Palomino mit den Pausen in der Musik vergleicht; man nannte diese Circulation der Luft innerhalb der Gruppen *respiracion*.

Diese Umarbeitungen fehlen in wenigen Gemälden ganz; ich will nur einige der merkwürdigsten zusammenstellen, anfangend mit der auffälligsten, schon sonst bemerkten.

Jedermann musste sehn, dass der jugendliche Kopf des Königs (1071) im harten Stil der zwanziger Jahre auf einer Büste sitzt, deren Panzer und Schärpe in der freisten lockern Art der spätern Zeit zugemalt ist. Warum sollte dieser Kopf eine blosser Studie für das grosse Bild gewesen sein, die ihm erst so spät eingefallen wäre, zur Herstellung eines galeriefähigen Bildnisses zu benutzen?

Auf den eigenthümlichen Zustand der drei Jägerbilder machte ich schon aufmerksam (I. 389 f.). Obwol nach dem Alter der Per-

¹⁾ The best pictures are but blunders dexterously remedied. Eastlake, Materials I, 90.

²⁾ Die Scheitelhöhe der Gruppen beträgt in den Trinkern $\frac{5}{8}$ der Höhe des Bildes;

in der Epiphanie und dem Vulcan	$\frac{3}{4}$
in Breda	$\frac{2}{3}$
in den Spinnerinnen	$\frac{7}{12}$
in den Meninas	$\frac{1}{2}$
in den Einsiedlern	$\frac{3}{8}$.

sonen auseinanderliegend, scheinen sie in einem Zug gemalt. Die landschaftliche Umgebung ist in allen dreien gleichartig behandelt und wol nach dem vierten Jahrzehnt; am freisten in dem zuerst aufgenommenen Ferdinand.

In dem Bildniss des Zwergs *El primo* ist der Kopf sehr früh und die Scripturen und Bände am Boden ganz in der fleisigen *bodegones*-Manier; der alte Hintergrund dagegen, der wol gar einen Innenraum vorstellte, ist kassirt und eine Berglandschaft darüber gelegt.

Viel zu denken geben die grossen Reiterbilder. In denen Philipp III und der Margaretha liegt ein Beispiel von fremder Hand gemalter, viel älterer Darstellungen vor, die Velazquez, um sie den Ansprüchen der Gegenwart gemäss salonfähig zu machen, in Umgebung und Rossen übermalt hat, Theile der letzteren sogar mehr als einmal.

Während das Reiterbild des Prinzen in herrlich genialer Einheit des Gusses und unberührt vor uns steht, während das des Olivares (das ja nicht in den Palast kam) nur eine gleichzeitige Veränderung in dem skizzirten Mittelgrund aufweist: so sind die des regierenden Königspaares vielfach überarbeitet. Alter der dargestellten Personen und malerische Behandlung passen nicht zusammen. Das so zarte, helle und doch bestimmte Köpfchen der Tochter Heinrich IV ist sehr jugendlich; die Draperie zeigt Schülerhand. Der Kopf ihres Gemahls gehört in die Mitte der Dreissig. Pferd und Landschaft dürften später erneuert sein. Es sind auch hier rechts und links breite Leinwandstreifen angesetzt, die Pinselstriche aber gehen in ununterbrochenen Zügen über den alten und neuen Theil, nur dass ihr Eindruck dort in Folge des Durchwirkens der früheren Malerei verändert wird. Der Farbenteig ist gegen die Gewohnheit des Meisters so verschwenderisch aufgetragen, um das alte zuzudecken. Diess ist dennoch, nicht blos in den Beinen der Pferde, sondern auch in der Figur des Reiters noch erkennbar. Unter dem Blau des Himmels sieht man noch die in Schulterhöhe flatternde rothe Schärpe (wie bei Philipp III), den alten Federbusch.

Solche Anstückungen sind auffallend auch in den „Weberinnen“, dagegen ist die Behauptung, dass der Kopf der Infantin (Prado Nr. 1084) älter sei als das übrige, falsch, und nur aus der unrichtigen Benennung gefolgert.

Frauenbildnisse.

Dass man kaum in einem Lande kaukasischer Rasse so viele schöne Frauen treffe als in Spanien, ist oft von Reisenden versichert worden. Sie mögen wol Recht haben; aber in den Werken der früheren Malerschulen des Landes ist diese ethnographische Thatsache weniger augenfällig. Also umgekehrt wie in Italien.

Die Schönheit der Spanierinnen darf man nicht mit derjenigen der Römerinnen vergleichen, nicht nach plastischem Formenmaasstab beurtheilen. Ihnen fehlt die Grösse, welche Aristoteles zur Schönheit unerlässlich hielt, „die zur Bildhauerei geschaffenen Gewächse“, wie Winckelmann sagte. Statt dieser hohen Schönheit verlieh ihnen die Natur Reize, die noch allgemeiner, unmittelbarer, lebhafter wirken: sie liegen in Farbe und Farbencontrast, in der feinen Beweglichkeit der Züge und des Körpers. „Was wären die Schönen Toledo's, ruft Tirso, wenn sie die Grazie nicht besässen!“¹⁾ (*donaire*, worin auch die der Zunge eingeschlossen ist). Die echte Spanierin erscheint neben andern ihres Geschlechts wie ein Instrument von mehr Seiten, und leichter vibrirenden. Ein andermal schien es demselben Dichter, Schönheit liege ganz im „zarten Geblüt“²⁾. Calderon sagt ausdrücklich, „der Kontrast der Farbe (*la oposicion*) sei ein Theil der Schönheit“³⁾.

Solche Dinge zu malen ist nur hochbegünstigten Zeitaltern gegeben, wo die Künste der Farbe und des Helldunkels, das Organ für die unmerklichen und vorübergehenden Bewegungen von Zügen und Gestalt, welche dem stumpfen Auge entgehen, gereift ist. Wer sich nun erinnert wie spät die spanische Malerei zu dieser Verfeinerung gelangt ist, wird begreifen, warum ihre

1) Las hermosuras

De Toledo, no lo fueran,
Si el donaire no tuvieran.

Tirso, No hay peor sordo I, 5.

2) La belleza . . . consiste toda
en la sangre delicada.

Tirso, El amor médico II, 8.

3) Cejas grandes, ojos negros, muestra, que la oposicion
que sobre la blanca tez es hermosa tambien.

Calderon, Lances de amor y fortuna. I.

Dichter, mitunter so freigebig im Preis der illusorischen Kraft schöner Frauenbildnisse, in Erfindung romantischer Geschichten der Verliebung durch Bildnisse¹⁾, sich auch oft skeptisch äussern. Die Mischung von Weiss und Roth, Jasmin und Nelke im Gesicht kann kein Pinsel wiedergeben, behauptet Tirso de Molina²⁾. In seiner poetischen Bilderdialektik sagt Calderon:

*Licht, Feuer, Sonne, Luft sind nicht zu malen;
Wer bildete wol eine Schönheit ab,
Die Feuer, Sonne, Luft und Lichtglanz ist?*

Diese Verse stehen in einer seiner erschütterndsten Tragödien, wo er jenen Maler einführt, der sein Glück, ein schönes Weib errungen zu haben, wie der alternde Rubens, geniesst und durchlebt, indem er ihr Bild malt. Als er sie verliert, wird er zum „Maler seiner Schmach“, zuerst indem er fortfährt sie darzustellen, als Dejanira, zuletzt, in grausiger Peripetie, indem er die einst angebetete Gestalt mit ihrem Blute malt. In diesem Stück bekennt der Dichter, dass es unmöglich sei, Schönheit (die er hier in den Verhältnissen des Gesichts findet), so vollkommen auszudenken, wie sie ein schönes Weib besitze. Und darum sei die Phantasie kein guter Führer des Pinsels³⁾. Jedermann erinnert sich hier des ganz anders lautenden Geständnisses Raphaels im Briefe an Balthasar Castiglione. Der Dichter sagt in einem andern Stücke auch: In Schönheit hat die Natur mehr vollbracht; deshalb hat auch die Kunst eine schwerere Aufgabe; Hässlichkeit dagegen ist leicht, sie prägt sich durch besondere Zeichen und durch viele Zeichen dem Gedächtnisse ein⁴⁾.

Auf den Retablos des fünfzehnten und beginnenden sechszehnten Jahrhunderts findet ein aufmerksames Auge wol zuweilen charakteristische Frauengesichter der Landschaft, wo sie ent-

1) Por pincel perdido viene.

Lope, Las flores de don Juan III.

2) ¿Alcanzó jamas la ciencia que con la nieve se enlaza,
del pincel mas singular y en las mejillas abraza
la mezcla de aquel carmin, el clavel con el jasmin?

Tirso, la Villana de Vallecas II, 3.

3) El pintor de su deshonra. Jornada II im Anfang. Keil IV, 70 f.

4) Porque, cómo su poder que no hay termino en sus partes,
tuvo en ella (belleza) mas que hacer, que desigualado deje
da en ella mas que imitar. a. a. O. especies á la memoria,
Mas cuando es tan eccelente (un rostro), no se imita facilmente.

Calderon, Darlo todo y no dar nada II.

standen; man erkennt sie noch heute wieder unter dem Bauernstand, diesem Conservatorium unverfälschter Nationaltypen. Aber ihre Lösung aus der noch spröden Schale befangener Darstellung ist im klassischen Jahrhundert unterblieben. Die Vornehmheit des italienisirenden Geschmacks der Vargas, Cespedes, Juanes, Becerra u. a. gestattete nur den „allgemeinen Formen“ Bürgerrecht; jede Erinnerung an Volksthümliches, Lokales, galt künstlerisch für vulgär, kirchlich für profan. Pacheco spricht mit ironischer Anerkennung von den natürlichen Reizen des andalusischen Landmädchens (B. I, 96 f) und erhebt den Zauber der Damen mit Goldhaaren und Saphiraugen; nicht in den reichen Schichten des Volks fand man das Gold der Schönheit, sondern in den fremden klassischen Meistern. Montañes, des letzten Idealisten Sevilla's, edle heilige Frauenstatuen sind sogar von der Antike berührt; aber seine Kunst ist zum Individuellen nicht herabgestiegen. Bis tief in das siebzehnte Jahrhundert blieb nationale Frauenschönheit Malern und Bildhauern meist verschlossen.

Erst der Naturalismus hat es wieder gewagt, echte Spanierinnen auf die Leinwand zu bringen, anfangs mit unsicherem Geschmack. Des Greco toledanische Frauen- und Kinderköpfe von unbeschreiblichem melancholischem Zauber haben die Laien entzückt, aber sie fanden keine Nachahmer. Zurbaran's wunderliche, halb modisch, halb phantastisch aufgeputzte *Santas* mit ihren kleintlichen Köpfchen von harten Linien und spitzen Zügen, sind nach Modellen der niedrigen, schwarzäugigen Volksklasse wörtlich übertragen. Alonso Cano fand nur gelegentlich echte Schönheit; aber sein Schüler Fray Atanasio, genannt Bocanegra, hat sich ein südspanisches Ideal ersonnen, von feinem Oval, grossäugig, kindlich-rein, träumerisch. Jeder weiss, dass es Murillo vorbehalten war, die eigenthümlichen Reize der spanischen Rasse und ihre Bestimmung für die höchsten Aufgaben der nationalkirchlichen Kunst zu entdecken. Seine Gemälde sind voll von Bildnisselementen; die Madonna des Palastes Corsini, die heil. Justa und Rufina in Sutherland House und im Museum zu Sevilla zeigen seine Modelle am unverfälschtesten. Aber so ein grosser Porträtmaler er sein konnte, wie das Bildniss des D. Justino Neve in Bowood beweist, von Frauenporträts kennen wir seltsamer Weise nur jene leichtfertig verlockende Bewohnerin der Triana in Heytesbury House.

Jetzt nun, sollte man denken, war das Zeitalter der Frauenbildnisse gekommen. Aber es fehlte den Malern Freiheit in

Darstellung der Schönheit. Die Eifersucht gehörte mit zur orientalischen Ausstattung spanischen Wesens. Wer sich in ihre wunderliche Psychologie und Pathologie der Eifersucht (*celos*) hineinstudirt hat, begreift, dass ein Kunstwerk, welches seinem Gegenstande doch einen gewissen Allgemeinbesitz verleiht, dort anstössig sein musste. Nathanael Hawthorne sagt von der königlichen Schönheit seiner Zenobia: „Das Bild ihrer Form und ihres Gesichts hätte über die ganze Erde verbreitet werden müssen. Es war ein Unrecht gegen die übrige Menschheit, sie als Schauspiel für nur Wenige zurückzuhalten . . . Sie hätte es für ihre Pflicht achten müssen, unaufhörlich Malern und Bildhauern zu sitzen.“ . . . Aber wie schwer mochte ein Spanier aus Calderons Zeit einem Wesen, das Niemand mit gleichgiltigen Augen ansehen konnte, dem Maler zu sitzen erlauben! Eine Reizbarkeit, wie sie in seinen und Tirso's Komödien geschildert wird, die jeder Ueberlegung so unzugänglich ist, dass sie Huldigungen zum Verbrechen des an ihnen ganz unschuldigen Gegenstands macht und an diesem rächt, hätte sie Darstellungen ertragen können, wie sie Tizian von Fürstinnen seiner Zeit wagen durfte? Freilich war die Ehre dort von zarterer Konstitution. Schönheiten, selbst von Stande, waren in Madrid steten Verfolgungen ausgesetzt, und man hielt die Macht des Goldes für unwiderstehlich¹⁾. Die Frauen von Stande lebten in einer halb klösterlichen, halb orientalischen Zurückgezogenheit²⁾, weder auf Promenaden noch Corsos zeigten sie sich öffentlich, wie in Italien. Der Verkehr ausser dem Hause beschränkte sich auf Besuche in Sänften, besonders in reichen Nonnenklöstern; selbst die Messe pflegte man zu Hause zu hören.

Da man jedoch in den Hofkreisen die europäischen Sitten mitmachte, so wurden die Bildnisse wenigstens mit starken Vorrichtungen der Abwehr ausgerüstet. Ihre Originale scheinen den liebenswürdigen Schwächen des Geschlechts unzugänglich. Jene Eigenschaften, welche nach den Dichtern wenigstens die eine Hälfte weiblichen Reizes ausmachten, die Anmut Tirso's,

¹⁾ Camillo Guidi erzählt von einer solchen Dame: non restò esenta da quelle persecuzioni che senza risparmio patiscono in questa corte le donne di acclamata bellezza. (1643.)

²⁾ Graf Ottonelli aus Modena sagt von der schönen Antonia, Tochter des Ministers Haro, sie sei hinter den Mauern des väterlichen Palastes erzogen worden *con maggior riserva che in un monasterio*. (1653.)

das *mirar tan suave* Lope's, sie wurden streng verbannt, und der Ausdruck der Würde, des kalten Stolzes, war Gesetz.

So darf es nicht Wunder nehmen, wenn es in spanischen Gemäldesammlungen so wenig erträgliche Frauenbildnisse giebt, und besonders jene Klasse, die man „Schönheiten“ nannte, fast gar nicht vorkommt. Palomino erwähnt die in Frankreich, Deutschland, Italien (heute hätte er England an erster Stelle nennen müssen) bestehende Sitte, grosse und kleine Bildnisse vornehmer Damen (*madamas sobresalientes en calidad y hermosura*) „ohne Prüderie und Geheimniss aufzustellen“; aber, fügt er hinzu, bei uns ist der Ehrenpunkt peinlicher¹⁾. So schrieb er noch unter den Bourbonen (1723). Nur zur Zeit Philipp II, als der Geist der Renaissance auch dort am mächtigsten war, wurden wohl schöne Hofdamen gemalt für die Bildnissgalerie des Pardo, aber sie sind von der Hand Anton Mors. Sonst bezog man die „Schönen“ etwa aus Venedig, man sieht im Museum noch eine mehrmals wiederholte Courtisane von der Hand Tintoretto's. Sandte Tizian selbst jenes Exemplar seiner hübschen Lavinia, spanischem Geschmack angepasst, als Herodias mit dem Kopf des Täufers?

Auch am Hofe Philipp IV, wo man sonst an manchem Vorurtheil lockerte, hat der erste Maler des Königs nicht oft Damen zu malen gehabt. Haben wir Grund, es zu bedauern? Die Ansicht ist verbreitet, dass Velazquez vorzugsweise ein Männermaler gewesen sei²⁾. Ein Charakteristiker von dieser Stärke, sagt man, könne für Frauenschönheit keinen Beruf gehabt haben, Aber wie oft, auch in ästhetischen Fragen, hat man die Notwendigkeit des Faktums früher bewiesen als dessen Richtigkeit. Man vergass, dass seine Bildnisse kleiner Mädchen unerreich sind, der Infantin Margaretha, ihrer Fräulein, seines Töchterchens, und bei Malern, Kennern und Laien ungetheilte Bewunderung finden. Und solche sind mindestens nicht leichter als Frauenbilder.

Jenes Vorurtheil erhält eine scheinbare Bestätigung durch den Befund seiner Werke. Im Madrider Museum kommt nur eine echte Spanierin vor. Die Zahl der königlichen Damen ist zwar gross, aber es sind Wiederholungen sehr weniger Aufnah-

¹⁾ Museo pictórico II, 97.

²⁾ Velazquez was emphatically a man, and the painter of men. R. Ford, Penny Cyclopædia 1843.

men, und sie gehören einer fremdländischen Rasse an. Meist können sie weder durch Schönheit noch durch Anmuth oder geistige Bedeutung Interesse erwecken.

Bei der ersten Königin, Isabella von Bourbon, der verehrungswürdigsten unter allen Frauen dieser Zeit, scheint dem Maler die Freiheit des Studiums gefehlt zu haben, sie sass nur mit Widerstreben; die zweite, sehr unbedeutende Marianne von Oesterreich wird mit jedem Jahre abstossender. Zu jener grundsätzlichen Vermeidung jedes Scheins von Liebenswürdigkeit gesellt sich eine, die Formen unterdrückende Modetracht, die leider gerade damals alles bisher Dagewesene in ungeheuerlicher Entstellung der menschlichen Gestalt überflügelte¹⁾. Da nun des Malers Wahrheitsliebe dies Alles keineswegs milderte, ja mit einer mehr dem Culturhistoriker als dem Künstler wünschenswerthen Bestimmtheit betonte, so kann freilich seine Damengalerie kaum Enthusiasten finden. Aber sollte er in der Art der Mignard und Lely die Natur nach einer Modeformel verbessern? Und war solchen Modellen und so starrer Etikette gegenüber nicht jede Kunst machtlos? Auch ein Schönheitsmaler, wie Mengs, hat unter seinen Porträts den hässlichsten Frauenkopf, der je eine Krone getragen, die Kurfürstin Maria Josepha. Würde Velazquez sich nicht bessern Vorbildern gegenüber in anderem Lichte gezeigt haben? Ich glaube, man kann diese Frage bejahen, wenn man die Thatsachen nicht zählt, sondern wägt, d. h. die wenigen Bildnisse echter Spanierinnen die von ihm bis jetzt bekannt sind — es sind nur drei — aufmerksam betrachtet.

Leider sind alle drei Unbekannte! Sie sind und bleiben Räthsel; nur dass die ungelösten Räthsel der Kunst doch auch wieder sonnenklar sind und keiner Auflösung bedürfen.

Jene einzige spanische Dame der Madrider Galerie (Nr. 1089, 0,92 × 0,39) und die früheste von den Dreien ist die *Sibylle*. Sie taucht zuerst in dem Inventar von San Ildefonso aus Carl III Zeit (1774) auf, als die Dame, welche eine Tafel vor sich hält²⁾. Dass sie die Frau des Malers vorstellt, ist möglich, aber noch durch nichts wahrscheinlich gemacht, denn Aehnlichkeit mit einer der Frauen im Wiener Familienbild ist kaum vorhanden.

¹⁾ Auch Calderon weiss, dass Etikette und Mode der Schönheit nachtheilig sind. *El precepto la hermosura no aumenta*. Er rühmt die aufgelösten Haare, in der „Tochter der Luft“: *Son hermosos sin obediencia*.

²⁾ Im achten Zimmer des Cuarto bajo. Retrato de una muger de perfil. 1774. con una tabla en la mano 1794. Taxirt 300 Realen.

Das Bildniss ist auffallend durch die nur diess einzige Mal vom Maler gewählte, mehr plastische als malerische Profilansicht. Die Linien dieses Profils sind weniger schön als interessant, mehr charaktervoll als gefällig, jedenfalls rein spanisch. Die klare, freie, gerade Stirn (*frente desembarazada*, wie sie Tirso verlangt in *Amar por señas*) und wie sie auch bei allen folgenden Porträts begegnet), das still in die Ferne blickende, tiefliegende, grosse Auge gibt diesem Antlitz die Weihe der Intelligenz. Der Zug



Die Dame mit dem Fächer.

des Ernstes wird vermehrt durch den Schatten über Stirn und Auge, denn das Licht kommt von hinten. Ist es der Blick der Künstlerin oder der Seherin? Die Tafel müsste darauf Antwort geben; sie ist leer. Das graue Kleid, der gelbe Mantel, hat eine fast ideale Einfachheit. Es scheint also, sie wollte sich in irgend einer poetischen Rolle dargestellt sehen, vielleicht nach dem Muster eines ihr bekannten klassischen Werks; wie Domenichino in Figuren und Halbfiguren seine

schöne Marizzebill als heilige Cäcilie oder Cumæa malte. Nur wüssten wir kaum eine Darstellung der Sibylle von dem strengen, sculpturalen Wesen unsrer Spanierin. Sie scheint in der Mitte der zwanzig, an der Grenze des Alters der Reize nach Lope:

— *una mujer hermosa
desde quince á veinte y cinco.*

Bei dieser Einfachheit ist besondere Aufmerksamkeit auf die Haare verwandt. Sie scheinen allerdings eine Künstlerin zu verrathen; aber welche Spanierin ist hierin nicht Künstlerin?

Die reichen, gekräuselten, schwarzen Haare thürmen sich über der Stirn auf, wie ein natürliches Diadem, und bedecken einen Theil der Wange. Hinten werden sie durch ein netzartig geflochtenes gelbes Band zusammengehalten, von dem ein breites grünes Ende über den Rücken fällt. Der feine Hals ist eingefasst von einem Perlenband und einer schmalen Krause.

Das Bild ist mit schlichter, dünner Farbe leicht und breit gemalt, der Grund gelblich-grau. Zu dem Charakter der Zurückhaltung dieser edlen, vom Betrachter und vom Licht abgewandten Figur passt der graue Ton und auch die Profilansicht, welche bei Malern nicht für genügend zur Porträtähnlichkeit gilt. —

Auf die dämmerhafte „Sibylle“ mit dem Blick in die Ferne folgt eine Gestalt, die sich in fast beunruhigender Weise dem Betrachter zukehrt. Die „*Dame mit dem Fächer*“ lässt sich aus der Galerie Aguado



Doña Juana de Miranda. (?)

(in der sie recht unglücklich in Stahl gestochen wurde) auf die Sammlung Lucien Bonaparte (1816, £ 31) zurückverfolgen; Lord Hertford erwarb sie für 12,750 Francs, sie zierte die Galerie von Sir R. Wallace. ($36\frac{1}{2}'' \times 27''$.)

„Es giebt kein Gemälde, welches besser Spanien und zugleich Velazquez verträte“, sagte W. Burger, der es auf der Manchester Ausstellung sah.

Junonische Augen, feines Stumpfnäschen, warmes blühendes Incarnat, ein wolgebildeter kirchrother Mund, ein langer voller Hals mit Halsband von dunkeln Kügelchen, der indess mit der Brust einen allzu stumpfen Winkel macht:

*la garganta, cuelli-erguida,
candida, gruesa, torneada* (Tirso, a. a. O.).

Aus der etwas harten Stirn die Haare zurückgestrichen, da aber in braunen weichen Locken in die Wangen hineinragend, so steht sie rechts auf der Bildfläche, den Blick nach links gewandt, und mit zierlichem Griff den Saum der schwarzen Spitzenmantille in der Höhe des Busens fassend. Die *manto* war eines der gefürchtetsten Garderobestücke der Damen von Madrid, oft verwünscht von Gatten und Vätern, ja getrieben von der Censur einer königlichen „Pragmatik“ (1639). Mit einem Zug dieser kleinen Finger konnten sie sich vermummen; oder sie kokett bloss das eine Auge zeigen, oder aber wie hier vor seinem ersten Schwarz den schönsten Busen einrahmen lassen. Dank dem tiefausgeschnittenen olivenbraunen Kleid.

Ausser den durchweg dunklen oder stumpfen Contrafarben des Anzugs, dient der schmale gekräuselte Saum des Hemds (nach tizianschem Recept), den südländischen Ton der Haut noch wärmer zu stimmen, dessen Frische durch sein reichliches Impasto gesichert wird.

Die Hände stecken in weiten, hellgrauen Lederhandschuhen an die sich Spitzenmanschetten schliessen. Sonst nichts Kleinodien. Die Rechte hält den breit entfalteten Fächer, Betrachter wie eine vielsagende Hieroglyphe zugekehrt. Der linken Arm hängt in weitläufigen Windungen der Rosenkranz mit seiner bläulichen Schleife. Also die drei stummen Instrumente auf welchen Jede dort Virtuösin ist, Mantille und Fächer, die Aktion, der Rosenkranz als Deckung. Es ist ein Feld der Kostüm. Der Blick der braunen Augen ist stolz, fast hart, ein strategischer Blick, der unter der Maske der Kälte Ungeduld und Leidenschaft verbirgt; er bedeutet eine Frage, wenn nicht ein Ultimatum. Ein entschlossenes Wort ist hier am Platz. Der Augenblick versäumt, sie wird es dir nie verzeihen.

Wer ist sie und woher kommt sie? Wahrscheinlich auf der Messe, in der Vitoria, der *paroquia de las damas*, wie sie genannt; von da ist nur ein Schritt nach der Calle mayor;

donde se vende el amor

á varas, medida y peso (Tirso, *La celosa de sí misma*)

Sie passte auch unter die Pappelalleen des Prado. Aber der Maler hat nichts angedeutet; er hat ihr nur den leeren gelblichgrauen Hintergrund gegeben. Ist es eine jener *Circen*,

welche die Edelleute des Hofes sich zu Grunde richteten? Oder der Toledanerinnen der Komödie, welche beim Empfang des Weihwassers Blicke versandten, die verlobte Cavaliere am Vorabend der Hochzeit ungetreu machten? Ein Labyrinth von Kälte und Feuer, Bigotterie und Weltsinn, Stolz und Buhlerei!

Von unsrer Unbekannten giebt es noch ein anderes Bildniss, welches neben diesem mehr als Repräsentations-, weniger als Situationsbild erscheint. Es befindet sich in Chiswick House, dem Landsitz des Herzogs von Devonshire, schon seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts. (28" × 18½".)

Der Hauptunterschied liegt in der Tracht. Sie ist reicher, kostbarer in den Stoffen, besonders Spitzen, heiterer in der Farbe, aber zurückhaltender, vornehmer. Die schlichte, schwarze hat sie mit einer reichen Spitzenmantilla vertauscht, deren blumenförmig ausgeschnittener Saum tiefer ins Gesicht einschneidet; Perlenhalsband, Kleid von citronengelber Seide mit schwarzen Spitzenvolants an Unterrock und Aermeln. Dagegen hat sie die Brust bedeckt mit einem weissen Spitzenkragen, und die Hand hält statt des beredten Fächers ein nichtssagendes Taschentuch. Dafür hat sie die grossen Handschuhe vergessen; aber ihre Hände sind keine „fünfblättrige Lilien“¹⁾; sie dürften kaum für das verlorene Ersatz gewähren. Obwol nur skizzirt, sind sie etwas stark, was bei einer Spanierin von Stand viel heissen will. „An Füssen und Händen erkennt man den Teufel und die Zofen“:

*El gante te quitas?
¿Que se conocen, no reparas,
por los piés y por las manos,
los diablos y las criadas?*

(Calderon, Fuego de Dios en el querer bien II.)

Vielleicht hat diess Galabildniss als Experiment gedient, dessen Lehren bei jenem Kampagnebild benutzt wurden. — Die Leinwand scheint scharf beschnitten.

Eine zweifellose und zwar sehr elegante (*bien prendida*) Dame stellt endlich das dritte Bildniss vor, welches kürzlich aus der *Dudley-Galerie* in's Berliner Museum übergegangen ist, das nun zwei grosse Frauenbilder des Meisters besitzt. Das neue

¹⁾ *Azucenas de cinco hojas eran las manos. Calderon, Amor, honor y poder II.*
— *Una mano hermosa, Blanda, poblada y perfeta, Que tiene acciones por alma,
Y bien dedos por lenguas Hará enamorar un marmol. Tirso, la celosa de sí misma.*

ist ohne Zweifel das anziehendere; keine Galerie wird sobald hoffen dürfen, ihm ein gleichwerthiges an die Seite stellen zu können.

Das Gemälde lässt sich nur bis auf die Sammlung des Sebastian Martinez in Cadiz zurückverfolgen, obwol es von A. Ponz in deren Beschreibung (Viage XVIII, 20 ff.) nicht erwähnt wird. Es kam aus der Salamanca-Galerie im Jahre 1867 für 98,000 Francs an Lord Ward Dudley. (1,37 × 1,00.)

Auf hellgrauem Grunde tritt die Gestalt, fast in Form zweier übereinandergestellter Kegel, sehr plastisch hervor. Stellung und Geberden sind die konventionellen, aus den königlichen Damenporträts bekannten; auch die Form des Reifrocks und der Frisur ist dieselbe, sie reicht von dem dritten bis ins fünfte Jahrzent des Jahrhunderts. Ihre Bewegung hat die Ungezwungenheit vornehmer Erziehung; doch glaubt man in der stolzen Haltung, dem festen Griff an die Lehne des rothen Sessels und im Ausdruck mehr Temperament zu erkennen als bei jenen. Der lebhaftige Blick der braunen Augen, das Spiel um den Mund hat etwas munteres, triumphirendes, schalkhaftes¹⁾, das von dem kalten Ernst der Hoheiten und Majestäten abweicht. Welche Dame aber müsste auch ein solcher Staat nicht guter Laune machen!

Die Züge drücken Entschiedenheit des Charakters aus. Hohe, gerade Stirn, grossgeschnittene Augenhöhlen, durch starke Brauen und Schatten betont, tiefliegende nicht grosse, intelligente Augen von derselben Farbe, eingezogene Nase mit starker, keck hervortretender Spitze, ein schön geformter, langer, sehr bestimmter Mund, volles rundes Kinn. Ein Kopf von mehr breiten Verhältnissen, welche durch den über der Stirn hochaufgethürmten, rötlichblonden Schopf und das über Schläfen und Wangen quellende Gelocke etwas ausgeglichen werden. Nur ein schwacher Hauch röthet die Wangen. Dies echt spanische Gesicht entsprach dortigen Schönheitsbegriffen wol mehr als unseren. Calderon, der in der „Tochter der Luft“ sein Ideal ausgemalt hat, verlangt zwar schwarze Augen, aber das Haar zwischen schwarz und blond, und den Mund (*corte del alma*) gross.

¹⁾ The gentlemanliness of the painter is reflected so to say in the picture, its refinement, its freedom from affectation, appear in the absence of anything like self-consciousness on the part of the sitter, so that we infer the perfect mastery and consummate ease with which the artist worked. Athenæum 1871, I, 118.

Die herabhängende Linke hält den geschlossenen Fächer; hier ist eine zuerst beabsichtigte Ausbiegung des Handgelenks flüchtig zugedeckt worden, ohne das Glied aber weiter umzumodelliren; es erscheint etwas formlos.

Ihr Putz übertrifft an Kostbarkeit selbst mehrere fürstliche Damenconterfeis, ohne jedoch auffallend zu sein: „reich, nicht bunt“. Den obersten Platz nimmt eine Diamantrose ein, über der rechten Schläfe ins Haar gesteckt; das Ohrgehänge besteht aus drei grossen Perlen; Perlenhalsband. An die Stelle der Tellerkrause oder *lechuguilla*, die übrigens hier als horizontales Element zwischen den vielen aufsteigenden Linien gut wirken würde, ist ein sehr bescheidener, flacher Kragen getreten, ein Gegenstück der männlichen *golilla*. Sie trägt ein schwarzes, geblümtes Sammetkleid; die Unterärmel und der hohe Kragen sind von blauem, golddurchwirktem Stoff mit goldenen Sternen; letzterer ausserdem mit Goldspitzen gesäumt.

Darüber legt sich eine lange schwere, aus rosettenartigen Gliedern gebildete Goldkette, die einen stattlichen Schmuck von Gagat (*azabache*) trägt. An dem Zeige- und kleinen Finger der Linken und an der Rechten stecken drei Ringe mit grossen, ebenfalls rosettenartig umkränzten Steinen.

Die Grundirung ist, wie meist, weiss, mit einem Stich ins Bläuliche. Darauf ist das Ganze hergestellt in drei Noten, dem hellen, sehr wahren Fleischtön mit dünnem, durchsichtigem Braun für die schmalen Schatten, Haare und Augen; dem Schwarz (und Blau) des Kleides und dem hellgrauen Grund. Besonders die braunen Schatten führen auf die dreissiger Jahre, sie finden sich auch in dem Bildniss des Montañes und in dem Dresdener Unbekannten (I, 396).

Auf der Rückseite der Leinwand, die aber jetzt auf eine neue Leinwand gezogen ist, soll in alter Handschrift der Name *Joana de Miranda* stehen. Diess ist der Name der Frau des Malers. Nichts spricht dagegen, wenn nicht vielleicht das reiche Kostüm. Sollte der Hofmaler, dessen Gehalt damals noch bescheiden war und mehr als unregelmässig ausgezahlt, auch durch Nebenverdienst aus Honoraren für Private wenig aufgebessert wurde, im Stande gewesen sein, der Tochter des Malers Pacheco solche Perlenbänder und Goldketten zu verehren? Die gleiche Benennung der Sibylle und der Frau im Vordergrund des Wiener Familienbildes (die auch die Tochter Francisca sein kann) ist übrigens durch nichts erwiesen; Beide haben mit unserer

Dame wenig Aehnlichkeit, und auch nicht untereinander. Name Miranda kommt mehrfach am Hofe Philipp IV vor. gab einen D. Antonio de Miranda, der Mitglied des obersten Gerichtshofs war (*Alcalde de casa y corte*), einen D. Luis Miranda Enriquez, und endlich waren die Herzöge von Peñaranda und Grafen von Miranda.

Gewiss, Niemand wird diese Bildnisse sehen, ohne das Urtheil zu bedauern, welches Velazquez verhindert hat, mehr Proben seiner Kunst in diesem Fach zu geben. Man kann aus diesen wenigen wol schliessen, dass ihn vor gefeierten Darstellern malern der Höfe dieses und der folgenden Jahrhunderte auszeichnete: die Abwesenheit jener Schablone, die wenn einmal von der grossen Welt acceptirt, allem aufgedrückt wird, unerbittlich, einförmig, unkünstlerisch wie die Mode.

* * *

„Täglich kommen hier Gäste an, schreibt am 31. August ein Jesuitenpater, und man giebt mehr für sie aus als für die Armeen“¹⁾.

Zu ihnen gehörte die *Herzogin von Chevreuse*, welche zu den Zeiten Richelieu's und Mazarin's mit ihren Intriguen erfüllt war. Von ihrer Aufnahme durch Velazquez ist die erste und einzige Nachricht erst vor kurzem bekannt geworden.

Marie de Rohan, nach dem Ableben ihres ersten Gemahls, des Herzogs von Luynes, vermählt mit Claude de Lorraine, Herzog von Chevreuse, war eine der reizendsten und geistreichsten Frauen ihrer Zeit. Ihr Leben war eine ununterbrochene Kette von Liebesromanen und Cabalen, — in die sie sich aus Leidenschaft verstrickte. Dem Cardinal, der sie hasste seit sie eine mehrmals zudringliche Huldigung abgewiesen hatte, war sie als Vertraute der Königin Anna unbequem; er trieb sie von Hofe fort; Ludwig XIII hatte ein solches Grauen vor ihr, dass er sie in seinem letzten Willen von dem allgemeinen Gnadenakt ausnahm. Sie befand sich in Tours, als die Nachricht der Beschlagnahme der Briefen der Königin sie in Schrecken setzte. Sie beschloss nach Spanien zu retten (6. September 1637); der achtzigjährige Erzbischof war ihr bei der Flucht behülflich. Sie verlor ihre Reiseroute und irrte von Schloss zu Schloss, von Herberge

¹⁾ Memorial histórico español XV.

Herberge, in Mannskleidern; sie soll die Somme durchschwommen haben. Sie schrieb an den Vicekönig von Aragon, Marques de los Velez, der sofort dem König berichtete. Eine Einladung an den Hof folgte, nebst Vorzeichnung des Wegs, auf dem für fürstliche Aufnahme gesorgt war: zu Barbastro wohnte sie im Palast des Bischofs, zu Saragossa in dem des Vicekönigs (10. Oktober). Man war begierig, die Freundin der ältesten Schwester des Königs, von der man seit zwanzig Jahren abgeschnitten war, ausfragen zu können; noch mehr, die in Spanien kaum vorkommende Species der politischen Dame sich anzusehen, und eine die sich rühmen konnte, von Richelieu als Feindin behandelt zu werden. Besonders Olivares war ungeduldig eine Person zu begrüßen, mit der er sich in seiner tiefsten Empfindung begegnete; um sich den ungestörten Genuss dieses Seelenaustausches unter vier Augen zu verschaffen, eilte er ihr nach Barajas, zwei Meilen von Madrid, entgegen. Cardinal Retz sagt, ihre Einfälle seien gewesen wie Blitze, aber die gesetztesten Köpfe hätten ihre Richtigkeit zugeben müssen. Wie mögen die tückischen braunen Augen gefunktelt, der eingefallene Mund geschmunzelt haben, als die 37jährige Französin mit bekannter Volubilität den auf der langen Reise angesammelten Groll in einem Schauer von Pfeilen losliess, dessen seltene und kurze Pausen Don Gaspar mit eben so scharfzugespitzten, aber wuchtigeren Sentenzen in dem starkgefärbten Stil, den er liebte, ausfüllte. Sie sagte hernach: „die Gegenwart überstrahle noch den Ruf eines so grossen Ministers“. Am fünften December hielt sie, geleitet von den zu ihrem Empfang abgesandten Hofdamen, einen förmlichen Einzug. Seine Majestät konnte die Vorstellung einer Dame, von der man gesagt hat, dass sie alle Fürsten, denen sie genaht, verliebt zu machen verstanden, nicht erwarten: er erschien bei der Vorüberfahrt in einem Fenster des Palasts von Buen Retiro. Sie erhielt eine Wohnung im Palast Alba.

In der Audienz bei der Königin Elisabeth rühmte sie in geflügelten Worten die Schönheit deren jüngerer Schwester, Henriette von England, von der sie ein Bildniss mit sich führte, welches Ihre Majestät sich ausbat. Sie hatte diese vorher um das ihrige ersucht, um es der Schwester nach London (wohin sie im Februar abreiste) mitzunehmen. Doña Isabel hatte es auch gewährt.

Bei der ihr zu Ehren veranstalteten grossen Jagd im Pardo fuhr sie an der Seite der Königin, mit der Prinzessin von Carignan,

Vierzig Sauen hatten die Jäger eingestellt, auch Teiche befanden sich innerhalb der Tücher, aus welchen das Wild von den Hunden geholt wurde. Drei Stunden dauerte dieses Schauspiel.

Im Januar malte sie Velazquez in französischer Tracht und Haarputz¹⁾. Weisse Haut und blondes Haar, Lebhaftigkeit und Grazie, scharfer Verstand und Menschenkenntniss machte diese excentrische Frau zu einem Typus der grossen französischen Damen jener Zeit. Geschmeichelt wird sie das Bildniss wol nicht gefunden haben. —

Auch eine Engländerin hat Velazquez gemalt; ihr Kopf befand sich in seiner Palastwohnung nach seinem Tode²⁾. —

Wo mag das Bildniss der *Doña Juana Eminente* hingekommen sein, das in der spanischen Louvregalerie war? (Nr. 298; 0,79 × 0,60). „Die Augen, sagt das Kunstblatt (1839, 166), dieser reizenden Spanierin sehen nicht, sie sprechen; das Modell des Kopfes ist bewundernswürdig schön; es ist ein herrliches Angesicht mit verlockendem Munde, um den ein noch verlockenderes Lächeln spielt.“

Und hat Palomino eines dieser Bildnisse gemeint, wo er von einer Dame „von ungewöhnlicher Vollkommenheit“ spricht, die er mit besonderm Glück gemalt habe und auf die D. Gabriel Bocangel folgende Verse machte:

<i>Llegaste los soberanos</i>	<i>Ofendiste la belleza,</i>
<i>Ojos de Lisi á imitar,</i>	<i>Silvio, á todas desigual,</i>
<i>Tal, que pudiste engañar</i>	<i>Forque tu la diste igual,</i>
<i>Nuestros ojos, nuestras manos.</i>	<i>Y no la naturaleza.</i>

(Museo III, 334).

Isabella von Bourbon.

Von keiner der königlichen Damen aus der Zeit Philipp IV möchte man lieber ein gutes Bildniss haben, als von seiner ersten Gemahlin, der Tochter Heinrich IV und der Maria von Medici. Ihr edler und reiner Charakter, ihre Regenten-

¹⁾ Diego Velazquez la está ahora retratando con el aire y traje de francés. 16. Januar 1638. Memorial histórico español. Tom. XIV. Ebenda heisst es: Es de muy linda presencia y alindada persona, muy airosa y despejada, blanca y el pelo rubio.

²⁾ Una cabeza de una Ynglesa de Diego Velazquez. Inventar von 1661. Documentos inéd. 424.

gaben und Regententugenden, die freilich nur spät und kurz zur Geltung kamen, ihr Schicksal, erheben sie weit über die andern¹⁾.

Isabella war zwei Jahre älter als ihr Gemahl, dem sie 1615 angetraut wurde; ihr eheliches Zusammenleben begann erst einige Jahre später. Die anmuthige äussere Erscheinung der jungen Königin weckte in ihrer Jugend romantische Leidenschaften, später gewann sie durch ihr öffentliches Auftreten die Verehrung der Nation. Dazwischen lagen lange Jahre der Dunkelheit, Vernachlässigung und Unterdrückung. Bekannt ist aus den

Memoiren der Madame d'Aulnoy die verwegene Schwärmerei, welche sie dem geistreichen und durch seine satirischen Verse berechtigten Grafen von Villamediana einflösste. Er erschien bei einem Caroussel in einem mit neuen Realstücken besetzten Anzug und mit der Devise *Mis amores son reales*; er stiftete in seinem eigenen Palast eine Feuersbrunst an, um die Königin in seinen Armen retten zu können. Er hat diese Thorheiten mit dem Leben bezahlt. Schon die achtzehnjährige nannte der man-



Isabella von Bourbon.

tuaner Orator eine Fürstin von hohem Geist (*d' alti spiriti*)²⁾, und Bossuet in der Rede beim Tode ihrer Tochter Maria Theresia bezeichnete sie als „die beste Königin und die am meisten beklagte auf spanischem Thron“. Olivares, der ihren Einfluss auf den König fürchtete, mit dem sie anfangs „in einem Wettstreit von Liebe und Eifersucht gelebt“, hatte ihr nicht nur den politischen Einfluss, sondern auch das Herz ihres Gatten gestohlen, dessen Sinnlichkeit er auf unwürdige Gegenstände ablenkte. Ihr Unglück, an dem aber wohl der König selbst die Schuld trug, war, dass alle ihre Kinder, vier Töchter, bis zum Jahre 1629 wegstarben. Don Gaspar gab ihr seine bucklige Frau als Camarera

1) La mas bella,
la mas pura, mas fragante
flor, la flor de lis, la reina
de las flores.

Calderon, Casa con dos puertas I.

2) Depesche Bonatti's vom 17. April 1621 im Archiv zu Mantua.

mayor; sie wurde ihre Gefangenwärterin und zugleich Kupplerin für den Gemahl. Dieser Unhold übte einen solchen Druck auf ihre Bewegungen und selbst Worte, dass sie ein Gegenstand allgemeinen Mitleids wurde. Sie war unfreier als die geringste ihrer Dienerinnen. Ihre Gefühle als Französin wurden in roher Weise verletzt¹⁾. Und doch nahm sie am Schicksal des Landes den wärmsten Antheil, der nur verbittert wurde durch die Gewissheit den Monarchen besser berathen zu können als seine Minister.

So hatte sie lange Jahre mit viel Geduld und Selbstbeherrschung die Rücksichtslosigkeit (*indiscretezza*) der Gräfin ertragen als die Reise des Königs nach dem Kriegsschauplatz (1642) auf einmal ihre Berufung zur Leitung der Regierung (*gobernadora*) veranlasste. Ihr Auftreten in dieser schweren Zeit machte sie bald zum Abgott aller Stände. Als man ein „Regiment der Prinzen“ in Madrid formte, besuchte sie selbst die Hauptwache, sie theilte den lässigen Hauptleuten etwas mit von ihrem Feuereifer, sie hielt Ansprachen an die Soldaten. Als einmal ein Kaufmann, der 10000 Dukaten Kriegsunterstützung erlegen sollte, hingerissen von ihrer Gegenwart, 50000 zeichnete, und sie ihm bewegt gedankt, gab ihr die Gräfin einen lauten Verweis, „so gültiger Worte dürfe sie sich nicht gegen einen Vasallen bedienen!“ Isabella antwortete: „Die Könige und Königinnen, meine Vorfahren, haben diese Monarchie durch Courtoisie gegründet, durch die Unhöflichkeiten, deren Ihr und Euer Gemahl sich bedienen, geht sie ihrem Verderben entgegen“. Männliche Begriffe zeigte sie von fürstlichen Pflichten, als sie ihrem Sohne die Begnadigung eines Mörders abschlug, der in dessen Dienst als Kutscher stand. „Sohn, sagte sie, in allen Stücken wünsche ich Euch zu Gefallen zu sein, aber in keinem Stück kann ich es mehr als indem ich Sorge, dass Gerechtigkeit geübt wird. Und wenn Ihr König sein werdet, darf Euch nichts höher stehen als Gerechtigkeit.“

¹⁾ Una Reina, puesta en suma estrechez y con ninguna libertad, y que apenas le pueda hablar un religioso. Novoa in Docum. inéd. 69, 113. — Ihr Beichtvater, ein Dominikaner, tröstete sie einmal nach einer Hiobspost mit den Worten „che non sene pigliasse fastidio, perchè non ostante tutti questi successi, il Rè di Spagna non stimava quel di Francia con tutti i Francesi quanto un paio di scarpe vecchie“. Die Königin schwieg; der Pfaffe wandte sich an eine ihrer Damen: Che le pare, non ho io detto bene? — „Padre mio, no, perchè S. M. della Regina sorella del Re di Francia“. — Oh, è vero, et certo che io non me n'ero ricordato. Bacio á V. S. le mani, e le prego dal Signor ogni contento!

rechtigkeit, das wird Euch und dem Reich Segen bringen.“ Sie war es, welche den König endlich zur Entlassung des Unglücksministers drängte.

„Die starke, die muthige, die gottesfürchtige Isabella, sagt Bossuet, verdankte einen Theil ihres Ruhms dem Unglück Spaniens, dessen Heilung sie in jenem Eifer, in jenen Rathschlägen fand, welche Grosse und Volk neu belebten, ja, wenn man es sagen kann, selbst den König!“ Drei Tage nach dem Sturz des Ministers, bei einem Besuch in den Descalzas, sagte Philipp zu Sor Margarita: „Empfehl Gott meinen Günstling (*privado*), dass er ihm Erleuchtung schenke zur Regierung.“ — Wer ist es? — „Meine privado ist die Königin.“

Aber die Anstrengungen hatten ihr eine entzündliche Krankheit zugezogen. Sie ahnte ihr Ende. Als der Prior des Escorial sie zum Besuch der neuerdings erweiterten Gärten einlud, sagte sie: *Venirò ma non a vedere*. Der König sandte ihr von Saragossa einen Demantschmuck mit der Versicherung, „er achte ihre Gesundheit und ihr Leben höher als seine Reiche.“ „Er solle nicht kommen, liess sie ihm sagen, damit das katalonische Unternehmen nicht gefährdet werde,“ und fügte hinzu: „Nun bin ich der Liebe des Königs versichert; aber diesen Schmuck werde ich nicht tragen; nur im Tod wird er mich wiedersehn.“ Wir lesen am zweiten Oktober, dass die Aerzte nach einer stundenlangen Berathung zum sechstenmale in der Verordnung eines Aderlasses sich vereinigten! Sie starb am sechsten; der Venezianer Sagredo schrieb von ihr: „Sie verband mit der höchsten Staatsklugheit (*prudenza*) eine unsägliche Güte; sie liess ihre Tugenden leuchten durch Freundlichkeit und Wolwollen, die über die herkömmliche Sitte spanischer Fürsten hinausgingen, und eine herzliche Liebe in allen erweckten, die ihr nahetraten.“¹⁾

Wahrlich, von allem was auf Philipps Rechnung steht, setzt ihn nichts mehr herab, als die Stumpfheit, mit welcher er einen solchen Schatz von Verstand und Herz vernachlässigte, und zu einer Art stummer Einzelhaft verurtheilte.

Nur ein Bildniss giebt es von Isabella im Pradomuseum und in Spanien, das Reiterporträt, welches schon im Salon von Buen Retiro am Eingang als Pendant zu dem ihres Gemahls hing. Hier sah es jene Französin im Jahre 1679, ihre Beschreibung ist wol die früheste die es von einem Velazquez'schen Ge-

¹⁾ Depesche Niccolò Sagredo's vom 6. Oktober 1644 im Archiv der Frari.

mälde giebt. „Sie war dick, weiss und sehr angenehm; schöne Augen, sanfter geistvoller Ausdruck“¹⁾. Nach den Zügen der sie in der Mitte der zwanzige stehen, Umgebung und Ross viel später von Velázquez selbst übermalt worden. Aber nur der Stil sehr verschiedener Zeiten des Meisters, auch fremde Hand springt unzweifelhaft in die Augen. Alles an der Figur mit Ausnahme des Antlitzes, selbst die Hände, der Arm die bis über die Mitte des Schienbeines des Pferds reichende Schabracke, ist ohne Rücksicht auf Entfernung und freie in der fleissig trocknen Art der früheren Hofporträtisten angeführt. Der Schimmel hingegen, d. h. das allein unveränderte Vordertheil und die Füsse, ferner die ganze Landschaft wurde mit breitem, fetten Pinsel und in sehr hellem Ton frühstens das Jahr 1640 neu darübergemalt. An der höher gerückten linken Vorderhand des Schimmels ist ein *pentimento* bemerkbar. Ausser den breiten Leinwandstreifen an beiden Seiten ist in der rechten Ecke ein viereckiges Stück angenäht, wo vielleicht eine Inschrift gestanden hatte.

Das prächtige Thier, von Palomino einem Schwan ähnlich, mit bis aufs Knie herabfallender und die Linien des Profils verschleiender Mähne, geht im Schritt nach links, die Reiterin wendet sich um. Ihre Züge haben mit dem bekannten Kopf ihres Vaters keine Aehnlichkeit, sie artete mehr nach der Mutter. Das Antlitz ist äusserst licht und zart gemalt, es zeigt einen hellen Widerschein der breiten Tüllkrause. Die Hauptschönheiten sind die grossen braunen Augen, mit breitem Zwischenraum und Nasenabgang. Die ziemlich hohe Stirn wird von dem einem feingekräuselten Schopf frisirten braunen Haaren umgeben gelassen. Hinten weht eine weisse Feder. Die Unterlippe ist etwas breit, aber gut geformt. Die unten anschwellenden Wangen kommen schon auf einem grossen pariser Stich von L. Gauvion vor, der sie als Prinzessin darstellt. Man sieht die Aermel einer weisssideinen mit Silbersternen gestickten Jacke, ein eben so hoher, hoher Kragen ist über dem schweren, nussbraunen, gold gestickten Reitkleid befestigt, auf dem ihre Namensschiffe wie gewohnt holt ist. Es fällt bis zum Saum der Schabracke herab.

Weiss hat der Maler auch zum Grundton der Landschaft

¹⁾ Elle est à cheval, vêtue de blanc, avec une fraise au cou, et un gardien. Elle a un petit chapeau garni de pierreries, avec des plumes et une aigrette. Elle était grasse, blanche et très-agréable: les yeux beaux, l'air doux et spirituel.

gewählt. Es ist eine hügelige, sparsam mit Gebüsch und Unterholz bedeckte Wildniss. Der Vordergrund ist durch keinen Baum, keine Masse markirt. Rechts ein flacher Hügel, links eine abwärts gehende Schlucht, die Aussicht nach einem Wasser öffnend, daran ein Kirchlein mit Thurm von vier Spitzen, eine Burg mit Warte, die nebelhaften Berge jenseits kaum von den Wolken zu unterscheiden. —

Die grosse Mehrzahl ihrer Bildnisse ausserhalb Spaniens sind Schulbilder, unter den Augen des Meisters nach dessen Entwurf oder mit eigener, ziemlich lauer Betheiligung gearbeitet. Viele scheinen während ihres Lebens an fremde Höfe geschenkt worden zu sein. Das, welches am meisten auf Originalität Anspruch machen kann, ist die kleine Wiederholung unsers Reiterbilds, welche ums Jahr 1874 im Magazin der Uffizien zum Vorschein kam; es stimmt mit jenem bis auf die sorgfältig behandelte Landschaft und die fremde Hand im Kostüm. Möglicher Weise ist sie mit dem Reiterbild Philipp IV im Pitti ums Jahr 1638 nach Florenz geschickt worden. Die grosse Figur in Hamptoncourt scheint ebenfalls mit der des Königs und in demselben Jahre übersandt worden zu sein¹⁾. Hier steht sie vor einem mächtigen Säulenschafte; ein Hündchen bellt an ihr auf. Der braune, wie verschossene Holzton ist unerfreulich, auch die Hände ihrer nicht würdig. Ganz ähnlich ist das neuerdings hervorgezogene Kniestück in der kaiserlichen Galerie zu Wien; und ein wie mir schien, besseres Exemplar in der Sammlung Henry Huth's, das aus der spanischen Galerie des Louvre (Nr. 249) stammte und beim Verkauf 300 £ erzielte. Eine jugendliche Halbfigur in gelbem Kleid mit dunklen Blumen erwarb Richard Ford aus der Sammlung des Generals Meade (25" × 19"). In allen kehrt das Gesicht des Reiterbilds wieder, mehr oder weniger gealtert, der Ausdruck ernst und klug; in der Linken hält sie den zusammengefalteten Fächer, mit der Rechten fasst sie die Stuhllehne: meist trägt sie ein silbergesticktes gestepptes Kleid mit Schnepfenleib, glockenartig sich ausbreitend und

¹⁾ I shall have the King and Queenes pictures for the Queene, schreibt Sir A. Hopeton am 26. Juli 1638; Sainsbury, Rubens 353. Am 29. October 1651 unter dem Commonwealth verkauft: „The now Queen of Spain at length“, mit dem Porträt des Königs, für £ 40. Mrs. Jameson nennt es „a very intelligent face, with an expression of consideration and decision“. Companion to the private galleries of art in London. L. 1844 p. 307. Hamptoncourt, Nr. 90. 99 × 58. Stirling besass eine Miniatur; ein Stich danach auf dem Titel seiner Biographie des Velazquez.

und die Füsse verdeckend, Perlenhalsband mit mehr oder weniger Schnüren. Die Farbe mager impastirt.

Abweichend und jünger erscheint sie in der Figur der Galerie von Christiansborg in Kopenhagen. Die Züge sind ohne die freudlose Langeweile; die Augen klug und mit dem schwarzen Anzug bringt den feinen Wuchs zur Geltung.

Ohne Zweifel werden alle diese Bildnisse der Königin gerecht. Wie sonderbar ist die stete Wiederkehr desselben braunen Kleides. Wie heiter und reich erscheinen dagegen die Trachten ihrer Landsmännin und Namensverwandten, Isabella von Valois, der dritten Gemahlin Philipp II. Hatten die Gemaltes am Hof jenes finstern Despoten leichter Zutritt zum Hof als *de la Reina* als an diesem lebenslustigen?

Als die Herzogin von Chevreuse sich ihr Bildniss für ihre Schwester in England ausbat, äusserte die Königin, sie ließe sich nicht sich porträtiren zu lassen²⁾. Ein Umstand, der vielleicht die Einförmigkeit und Leblosigkeit dieser Bilder erklärt. Warum der Maler verdriesslich, dieselbe Aufnahme so oft wiederholen zu müssen? Woher aber ihre Abneigung? Die Auffassung des spanischen Kammermalers wich von dem französischen Geschmack erheblich ab.

Die zwei kleinen Mädchen.

Gute Kindermaler sind sehr gezählt selbst unter den grossen Künstlern. Die welche der *consensus gentium* als besonders glücklich bezeichnet in kindlichen Formen und Bewegungen, kindlicher Anmuth, Tizian, Correggio, Murillo, sie gehörten zu denen, welche das Genie der Farbe und des Lichts besitzen. Kindermaler müssen die Kunst gelernt haben, das Unfassliche zu fassen, zu verlernen verstehn, was sie mit soviel Studium gelernt haben.

Seit dem Jahre 1638 besass Madrid eines der Vorbilder in diesem Fach, das Kinderfest, jenes wundersame Idyll der jugendlichen Laune Tizians. Diess Gemälde war der Canon der spanischen Künstler gewesen, an dem ein Poussin und Fiammingo

¹⁾ Nr. 427. $81\frac{1}{2}'' \times 49''$. Aehnlich ein kleiner Stich, bezeichnet: *Il festino di bambini* di Tiziano. In den letzten Jahren zeigt sie der Stich von Villafranca.

²⁾ Decia que no se dejaba retratar de buena gana. Memorial histórico de España 275 (1637).

aus der Verbildung ihrer Zeit den Weg zu reiner Kindlichkeit zurückzufinden suchten.

Ueberraschend ist, dass Velazquez der leichte, weiche, durchsichtige Pinsel des Kindermalers wie wenigen zu Gebote gestanden hat, dass er in der Kinderstube seine frischesten Lorbeern gepflückt hat. Aber der strenge Charakteristiker war ja auch der Maler der Luft und des Lichts.

Wol den wärmsten Beifall seiner Gönner hat er geerntet in den Darstellungen des kleinen Prinzen Balthasar und dessen spätgeborenen Schwesterchens. Die Schwärmerei der schwachen Eltern und des Hofes, bezeugt durch zahllose Wiederholungen, ist hier von der Nachwelt getheilt worden. Ihre Bildnisse werden noch heute von Studirenden und Kopisten belagert, und die allgemeine Stimme weiss von einem reizenden Blondinchen kaum schmeichelhafteres zu sagen, als dass es wie eine Infantin des Velazquez aussehe.

Allein diess waren Kinder teutonischen Stamms. Warum haben wir nur *ein* Kind spanischer Race? „Die kleinen spanischen Mädchen, sagt Mad. d'Aulnoy, sind weisser als Alabaster und so vollkommen schön, dass man sie für Engel hält, freilich ändern sie sich auffallend, geröstet von der Sonne, vergilbt von der Luft.“

Die zwei Halbfiguren im Museum zu Madrid (Nr. 1087 und 88, 0,58 × 0,46) sehen sich so ähnlich, dass man sie auf jeden Fall für Schwestern halten muss, — wenn sie nicht, wie fast gewiss, eine und dieselbe Person vorstellen. Und da nun der Maler zwei Töchter gehabt hat, die im Alter nur zwanzig Monate auseinanderlagen (1619 und 1621), so wäre es zu verwundern, wenn die Namensucher diese zwei Kinder nicht für Francisca und Ignacia erklärt hätten. Allein das Jahr 1626 will weder zu dem Kostüm noch zu dem Stil passen. Was den letztern betrifft, so hat ein Kritiker denen, die einen Blick thun wollen in das Geheimniss der *touche* des Malers, gerathen, diese Bilder sich anzusehn. Aber im Jahre 1626 war von dieser *touche* noch wenig zu sehn.

Das besser gezeichnete und feiner gemalte von beiden, also spätere, ist Nr. 1087. Das Kind fasst mit beiden Händen in die Schürze voll Rosen. In ähnlicher Situation sieht man Damen und Kinder in Parkansichten wandeln oder im Grase sitzen. Ist es ein vornehmes Kind, das diese Rosen für sich erbeutet hat, und bedeutet der beinahe wehmüthige, bittende Blick, dass

es sie nicht hergeben will? Oder ist es ein Blumenmädchen noch scheu seine Rosen feilzubieten vor eine Dame tritt? vor ihr stehend, sie voll und gross ansehend, ist das blühende Kind selbst eine Rose. Rundes Gesicht, etwas kurzer Hals, Schultern; dicke braune Zöpfe fallen von den Schläfen herab. Der Ton des Incarnats ist merklich wärmer und



Kind mit Rosen.

als bei allen königlichen Kindern und Damen. Nussbraune Kleider, grauen geschlitzte Ärmeln ist durch die Zierraten von der jener Blumen beleuchtet. Hals ein Bogen vor dem, an der Seite am Handgelenk, an den Armen Schleifen.

Das zweite Bild (1088) könnte für den ersten Versuch gelten durch die Unruhe des neuen Geschöpfes und die Eile des Malers. Die Verzeichnungen (die Stellung der Augen des Mundes) passirt sind. Es hält die Hände auseinander. Busenschleife ist weiss und roth. Wie dem auch sein mag, keinen Fall kann dies zweite Bild als Studie gelten, nach dem das erste gemacht wäre. Jener echt kindliche, nur so hauchte Ausdruck, Spuren des Wachsthums führen darauf, letzterem eine eigene, zweite Aufnahme zu Grunde liegt.

1) Von den Velazquez fälschlich zugeschriebenen Damenbildnissen sind wenigstens interessante Originale von gleichzeitigen Malern der Madrider Schule. Die alte Dame in ganzer Figur mit dem dreijährigen Knäblein (die Gemälde von D. Cristóbal de Corral) im Palast des Herzogs von Villahermosa in Madrid ist hart und unsolid gemalt, sie dürfte nach der Frisur dem vierten Jahrhundert angehören. Eine jugendliche vornehme Dame mit schwarzen Zöpfen und Haaren, in der Mode der Mitte des Jahrhunderts, befand sich in der Gallerie des Louvre und wurde auf der zweiten Salamanca-Versteigerung zu Paris im Jahre 1817 für 17000 Francs verkauft. Ein sehr merkwürdiges, amazonenhaftes Costüm hat das Bildniß der schönen achtzehnjährigen Tochter des Ministers D. Luis

Doña Antonia, auf welche einmal der Herzog von Modena Heirathsabsichten hatte (1653). Unter einem Hut mit Gebirge von Straussenfedern bricht eine Mähne von schweren Locken hervor (oder ist es eine Perücke?) bis herab zu den ebenso monumentalen Puffärmeln von Gaze, unter dem offenstehenden Ueberrock (*casacón*) das kegelförmig fallende rothe Kleid mit breiten horizontalen Goldborten, die Rechte stützt sie auf eine Jagdfinte. Dieses Bildniss, schon nach der Photogravüre zweifelhaft, erreichte beim Verkauf der Sammlung Berwick und Alba im Jahre 1877 nur 7200 Francs. Wohin die Gräfin Monterey, welche aus der Altamira-Sammlung in die Galerie José de Madrazo's kam, verschlagen wurde, ist mir nicht bekannt. — In Sir W. Stirling's Hause in London habe ich nur zwei Damenbildnisse des Greco gesehen. (Curtis 274 ?).

Andere Bildnisse gehören nicht einmal der spanischen Schule an, stellen auch keine Spanierinnen vor; z. B. die Dame in der Galerie der Akademie zu Wien, die auch in England (Bridgewater Galerie) vorkommt; die angebliche Infantin des Baron James de Rothschild in Ferrières, welche Vittoria della Rovere, Grossherzogin von Toscana ist; das Bildniss in der Galerie zu Parma; und die alte Dame mit dem Gebetbuch im Pradomuseum (Nr. 1089).



Berühmtheiten und Dunkelmänner.

Quevedo.

Ueber so manche theils dunkle, theils erlauchte Grössen ragt einer um eines Kopfes Länge hervor ein Mann, für den auch der moderne Spanier, der für Calderon z. B. nur eine patriotische Verehrung aus der Ferne übrig hat, warm werden kann, dessen Worte wie die eines Lebendigen klingen¹⁾, Francisco de Quevedo y Villegas. Es sollte scheinen, als sei im siebzehnten Jahrhundert jene Stählung des Gehirns, welche den Staatsmann und Feldherrn, den Denker und Entdecker macht, jenseits der Pyrenäen abhanden gekommen. Quevedo, wie er gern sich rühmte, ein Sohn der Berge (von Burgos, geb. 1580), ist eine Instanz gegen diese Annahme. Er war vielleicht der erste Kopf seines Zeitalters, obwol er mitten in den trüben Wirbeln des Zeitstromes schwamm und von dessen Sittenverfall und Geschmacklosigkeit nicht unberührt blieb. Im Herzen den alten nationalen Idealen zugewandt, war sein Verstand doch ganz zu Hause in der Wirklichkeit jeder Art und Rangordnung, seine Phantasie oft „gebändigt vom Gemeinen“. Mit der einen Hand streute er grosse, zuweilen noch nie gehörte Wahrheiten aus, mit der andern malte er (mit einer Palette die Zola neidisch machen könnte) die schmutzige Hefe der spanischen Gesellschaft, die trüben Gährungen und wilden Stürme seines unbändigen Herzens.

Er hat sich selbst gezeichnet: „Ein Ehrenmann, zum Schlimmen geboren; ein Edelmann, um ein Mensch zu werden von vielfältiger Kraft und ebensoviel Schwachheiten; von gutem Verstand und schwachem Gedächtniss; kurz von Gesicht und Erfolg; dem Teufel überantwortet, der Welt verpfändet, dem Fleisch ergeben; offen von Auge und Gewissen; schwarz von Haaren und

¹⁾ Im Jahre 1870 erschien: *Al Rey electo. 191 pensamientos máximas y consejos de Quevedo que debe tener muy presente para su gobierno el Duque de Aosta.*

Glück, mächtig an Stirn und Gedanken“¹⁾. Da er nun auch lahm war, mit nach hinten gekrümmten Beinen (*el diablo cojuelo* nannte man ihn), so haben wir ja eine Disposition zum Satiriker wie man sie nur wünschen kann. In der herzlos zermalmenden Bitterkeit seines Spotts wie in der Mächtigkeit seines Verstands gleicht er Jonathan Swift; auch in dem Schiffbruch seines Lebens, nur dass bei ihm das Unglück bloss von aussen kam. Der Dean von S^t. Patrick's verfehlte das Ziel seines Ehrgeizes, in Folge einer ziemlich harmlosen Allegorie auf die drei Kirchenparteien, welche die Gefühle der Königin Anna verletzte, Quevedo, dessen *gran tacaño* mit grauenhaften Blasphemien gewürzt ist, hat nie das Misstrauen der Inquisition ernstlich geweckt.

Sein Bild fehlt uns im Museum des Prado, unter der Gesellschaft, auf die er einst sein scharfes, oft verletzendes Licht ergoss, aber es existirt noch, echter als irgend eines der Dichter seiner Zeit, in Farbe und in Thon. In der sorgfältigen Biographie von D. Aureliano Guerra y Orbe, die der ebenso meisterhaften Ausgabe seiner Werke in der Rivadeneira'schen Sammlung (Madrid, 3 Bände, 1859—77) vorausgeschickt ist, werden die zahlreichen gestochenen Bildnisse kritisch besprochen und auf ein kleines Medaillon in dem Titelkupfer des *Parnaso español* von 1648 als Quelle zurückgeführt, einem schwachen Stich von Juan de Noort. Auf diesem Blatt, das nach dem Monogramm von Alonso Cano gezeichnet, doch nicht erfunden ist²⁾, wird der Dichter von Apollo in Gegenwart der neun Musen gekrönt, und in einer Grotte liegt ein Satyr der jenes Medaillon, angeblich das authentische Bildniss des Dichters, vorzeigt.

Warum alle Stecher bis auf den berühmten Carmona dieses dürftige, zwei Jahre nach des Mannes Tode gezeichnete, 34 Millimeter hohe Medaillon, mehr oder weniger frei kopirt haben sollen, warum ihnen das von Palomino beschriebene Originalgemälde des Velazquez, das bis in unser Jahrhundert in Spanien

1) Es hombre de bien, nacido para mal; hijo de algo, para ser hombre de muchas fuerzas y de otras tantas flaquezas; . . . es de buen entendimiento, pero de no buena memoria; es corto de vista, como de ventura; hombre dado al diablo, prestado al mundo, y encomendado á la carne; rasgado de ojos y de conciencia, negro de cabello y de dicha, largo de frente y de razones.

2) D. J. A. Inv.  Iuan de Noort scu.
DEL

Guerra, Obras de Quevedo I, LXXIX. Einen Künstler Pedro Balta giebt es nicht. Die Unterschrift des antwerpener Sticks lautet: Petrus Balthas. Bouttats.

war, von Reisenden beschrieben wird und oftmals
worden ist, unbekannt geblieben sein müsse, ist nicht recht
ständig. Dieses Original liegt auch dem kleinen Medaill
Grunde, und sein jetziger Aufenthalt, Apsley House in L
ist kein Geheimniß¹⁾. Neuerdings hat Jemand einen noch
feinen Stich, von diesem ganz verschieden, nachzuweisen
glaubt, der des Dich-

ters *Epicteto y Pho-*
cilides, Madrid 1635,
vorgesezt ist, eben-
falls von Juan de
Noort²⁾. Allein die-
ser ist nichts andres
als das von Guerra
erwähnte Blatt der

Carderera'schen
Sammlung (jetzt in
der Nationalbiblio-
thek), das auch in die
Antwerpener Aus-
gabe (gestochen von
Clouwet) übergegan-
gen ist, und dessen
Treuefragwürdig ist.

Das von Palo-
mino (Museo III, 333)
beschriebene Bild-
niss von Velazquez
befand sich im vori-
gen Jahrhundert in

der Sammlung des D. Francisco Bruna in Sevilla, wo e
Engländer Twiss sah³⁾. Eine rohe Copie hängt in der Nat
bibliothek zu Madrid, eine ähnliche Wiederholung, einst i
Yriartegalerie, kam in die José Madrazo's und ist bekannt



Quevedo.

¹⁾ Parecerá algun día el original de estas dos copias que hoy existen
fuese obra de Cano ó de Velazquez? Si hubo original, al óleo, de algun
pintor; adonde habrá ido á parar? fragt Florencio Janér, *Ilustr. esp.* 1876. I

²⁾ Ebenda.

³⁾ An original portrait of Quevedo, with spectacles, by the same Vel
A fine engraving, by Carmona, of this picture is inserted in the 4th vol.
Spanish Parnassus. Twiss, *Travels in Spain* 308.

einer Lithographie Camaron's. Die Stirn ist noch freier und höher zugespitzt, der Schnurrbart zierlich gekräuselt und getheilt; es soll nach Jemanden der es gesehen hat, ein noch elenderes Machwerk sein als die erstgenannte Kopie. Der kleine, Murillo zugeschriebene bebrillte Kopf in der Galerie La Caze (Nr. 28 Rund, 0,29 Durchmesser), übrigens ein recht gutes Bildchen, ist nicht Quevedo. Die Kopfform ist ganz verschieden: kurze sehr zurückliegende Stirn, mit starken Höckern über den Augen, vorspringende Adler-nase. Auch in Pacheco's Libro de retratos, (dessen Quevedo in der 25. Silva des Parnass rühmend gedacht hat) befand sich eine Zeichnung ohne Text Nr. 45, *retrato sin nombre*. —

Quevedo war ein Bewunderer des Malers, von ihm stammt das früheste bekannte Zeugnis aus hervorragender Feder über ihn, in der *Silva* „an den Pinsel“, im Parnass. Hier nennt er ihn gleich nach den grossen Italienern. Er berührt schon alle die Merkmale, welche Spätere in seiner Malerei gefunden haben: Wahrheit, nicht bloss Aehnlichkeit; das Auseinandergehn und die Rundung, die Weichheit des Fleisches (*lo morbido*), die Lebendigkeit; die Treffsicherheit gleich dem Spiegelbild, die technische Meisterschaft und die unverschmolzenen Striche:

Por tí el gran Velazquez ha podido,
diestro cuanto ingenioso,
ansí animar lo hermoso,
ansí dar á lo mórbido sentido
con las manchas distantes,
que son verdad en él, no semejantes,
si los afectos pinta;
y de la tabla leve
huye bulto la tinta, desmentido
de la mano el relieve.

Y si en copia aparente
retrata algun semblante, y ya viviente
no le puede dejar el colorido,
que tanto quedó parecido,
que se niega pintado al reflejo
te atribuye que imita en el espejo.

(Obras III, 316.)

Unser Original kann nicht gemalt sein nach seiner letzten Gefangenschaft im unterirdischen Verliess von S. Marcos bei Leon (1639—43), aus dem er als gebrochener Mann hervorkam; es stammt aus der Zeit seiner Gunst, etwa als er Sekretär S. M.

wurde (1632). Es ist ein kräftiges gedrungenes Gesicht reichlichen Haaren umwallt, ein wenig nach links gewandt ganz dunklem braunem Grunde, der sich über der rechten Seite etwas erhellt. Die Farbe ist ganz gleichmässig, kühl und mit drüber hinstreifenden Lichtern, ähnlich dem Ton von Menippus.

Quevedo hat uns in Versen eine sehr ausführliche charakteristische Beschreibung seines äussern Menschen als Spielwerk innern geschenkt, die ganz mit unserm Bilde stimmt. Die Nase ist hoch, oben in der Mitte ist das stärkste und breitest gesammelt, auch steigen von der Nasenwurzel breite Falten auf, zwei horizontale Narben fehlen nicht. Eine breite klare Stirn war er stolz¹⁾.

Die Augen stehn hier hinter den grossen runden Rahmen einer Hornbrille, deren Einfassung einen Schatten aufwirft. Denn dieser scharfsichtige Beobachter war seit seinen Universitätsjahren in Alcalá, wo er als fünfzehnjährig den theologischen Grad erwarb, mit hochgradiger Kurzsichtigkeit behaftet. Durch unersättliches Lesen (auch orientalischer Bücher) hatte er seine Sehkraft geschwächt, denn er las beim Essen, im Wagen, im Bett; er führte auf Reisen ein hundert sehr kleine Bändchen in einer Ledertasche mit sich. Er hatte den Appetit aber auch die Verdauungskraft des Polyhistor; sein Gedächtnis durch Anspielungen, durch unerwartete und ungewöhnliche Wendungen dunkler Stil ist (wie der Hamann's) der Stil des Polyhistor. Bei ihm traf nicht zu, dass das Lesen die Denkkraft lähmt. Die Brille war also in diesem Falle nicht wunderliche Eitelkeit.

Es sind grosse, runde, offene Augen²⁾, Lerma nennt in einem Gedicht klar wie Crystall, er selbst „trübe zugleich heiter“⁴⁾. Ohne die Brille unsicher, blöde, haben sie un-

1) Cabeza — ancha, bien repartida, suficiente para mostrar por su agudeza, frente — larga y blanca, con algunas viejas heridas, testimonio de

2) C'est surtout la folie d'estre aveugle qui a fait fortune yeux sont devenus le partage de la canaille. M. de Langle, Mon voyage en Espagne. Neuchatel 1785 II. 93. Generale liessen sich im Galopp, mit unermüdeten Kneifer malen. Z. B. der Marques de Velada, in einem Stück von Ant. van

3) Ojos — rasgados, aunque turbios serenos, aunque tengan mil en

4) Lisura en verso, y en prosa,

Don Francisco, conservad,

Ya que vuestros ojos son

Tan claros como un cristal. Palomino a. a. O.

Gläsern, wie hier zu sehen ist, einen festen, kalten, stetigen, durchdringenden Blick. Der Maler hat diesen Blick von dem ihm sonst geläufigen vornehmen Seitenblick bloss repräsentirender Persönlichkeiten wol unterschieden. Es ist nicht der Blick des Dichters oder des Philosophen, mehr der des Politikers, des Menschenkenners, vor dem der Schein zergeht und hinter Worten und Handlungen die Motive durchsichtig werden, ein verwirrender Blick, mit einem Hauch von Verachtung, wie auch der Mund Geringschätzung und Trotz ausdrückt¹⁾. In Folge des Reflexes der Brillengläser scheint er aus einem tiefern, dunklen Hintergrund hervorzudringen. Als sich sein Gönner und Geistesverwandter, Osuna, dessen rechte Hand er gewesen war bei der Verwaltung Siciliens, um den Posten in Neapel bewarb, war es Don Francisco, den er mit der nöthigen Kassa an den Hof sandte (30000 Dukaten); er hat also die Grossen „in der Menschheit trauriger Blösse“ vor sich gesehn.

Trotz dieses Beobachterblicks liegt in dem Ganzen des Gesichts, der Kopfhaltung, etwas Schlagfertiges, etwas vom Mann des Degens (der ihm die Stirnarnben verschaffte), des prompten und witzigen Erwiderers. Die Gaben persönlichen Muths fehlten ihm nicht, auch des moralischen. Damalige Leser mögen seine *in usum delphini* reproducirten Verse römischer Satiriker und so manche Sätze der *Monarquía de Christo* und des Lebens des M. Brutus, zu welchen ihm Don Philipp und Don Gaspar gesessen, nicht ohne Schrecken angeblickt haben. Obwol gelegentlich Meister in unwiderstehlicher Schmeichelei und diplomatischer Verschleierung bedenklicher Wahrheiten, Hofpoet, war doch das „freie Wort“ bei ihm s. z. s. Temperamenteigenschaft²⁾; aber er besass auch durch Erfahrung und ungeheures Wissen die Kompetenz, „die Wahrheit zu sagen“, die durch Rede- und Pressfreiheit augenscheinlich nicht ausgetheilt wird. Denn er hatte nicht nur die Bänke des Kollegs, sondern die schwerere Schule der Geschäfte durchgemacht. Dass ein solcher Mann bis zu seinem sechzigsten Jahre am Hofe möglich war, beweist übrigens, dass der Despotismus Philipp IV jedenfalls nicht kleinlich war.

1) Er sagt bei Gelegenheit seiner Schultern, „que causa el verme al mas valiente asombro!“

2) Man warf ihm Undank vor, selbst gegen Osuna. Questo cavaliere, schreibt der toskanische Gesandte bei seiner Gefangennnehmung, era di buonissima conversazione, pero piccante, e dicono ingrato. Depesche vom 17. Dec. 1639.

Schwarze Haare (bei bräunlichen (*rojás*) Brauen) breit, locker, tief um das Antlitz herab, über der Stirn aufbäumend, die Ohren zudeckend. Graue Streifen haben bereits eingeschlichen. Etwas durcheinander, wie ein verwittertes getroffenes Aehrenfeld. Dieser Kopf sitzt auf Schultern und sehr hoher Brust¹⁾. Die aufgetriebenen Flügel lassen das Temperament zwischen den Zeilen denn nicht zu läugnen ist, dass das ruhelose Feuer dieses in dem Kopf des Gemäldes etwas latent ist, dass nur wir weiss, die Spuren der darüber hingegangenen Stürme, Leidenschaft, die Gedankenarbeit, den Kampf auf Leben und Tod in diesen scheinbar ausdruckslosen Flächen ahnen wird. Stimmt die Beleuchtung: von ferne sieht man einen nur weiss aus dem Dunkel hervortauchenden Kopf, der erneuert durch eine gelungene Restauration uns offen worden ist²⁾.

Mehr an die Oberfläche tritt dieser Charakter in der würdigen Terracottabüste der Nationalbibliothek. Sie ist ein Spaniern Kopfzerbrechen verursacht, wer damals von ihren Häufern einen solchen Kopf gemacht haben könnte. Jeder nennt Alonso Cano; aber seine plastischen Arbeiten haben keine Spur von der Art dieses Werks. Und wenn Cano den Kopf des Dichters so nahegetreten wäre, wie hätte er für jene Stellung das Bildniss eines andern zu Grund gelegt? Die Büste soll im Palast gewesen und von Philipp V. der Bibliothek geschenkt sein. Warum sollte Philipp IV., der sich mit Buffon umgab, den Satiriker verbannt haben? Wäre er ernstlich gewesen wegen der bitteren Wahrheiten, so war er doch ein Künstler genug, der Kunst wegen an diesem Thonbild Freiheit haben. Meiner Ueberzeugung nach stammt es von einem Italiener und wurde wahrscheinlich von Quevedo aus Neapel hergebracht. Es ist etwas darin von dem Geist der Köpfe Bernini's. Die freie italienische Auffassung erscheint uns im Gegensatz zu der immer wo nicht ceremoniösen, doch geschlossenen des Spaniers. Es ist das einzige Beispiel, w

1) Pecho — alto, y en generosa compostura, donde pueden caber provecho.

2) Von Colnaghi. Früher musste man sich gestehn, dass nach einer Annahme der dunklen Decke möglicher Weise eine ganz andre Hand zum Vorkommen könne.

lazquez in demselben Kopf im Nachtheil erscheint gegen einen zeitgenössischen Collegen.

Hier ist der Mensch, mitten aus dem Leben herausgegriffen, wie er redete und sich bewegte. Es ist dieselbe Kraft; die Furchen und Einschnitte besonders um die Augen (die tiefer liegen), um Nase und Mund, noch markirter, zerrissener, die Haare besser geordnet und in sich verbreiterndem Gelock fallend, auch der kurze Wulst legt sich über die linke Seite der Stirn, dieselben Narben, die breite leicht gebogene Nase. Daran erkennt man Quevedo, denn die Büste hat weder Namen noch Firma. Nur der Ausdruck ist anders; er hat nicht die grade, feste, trotzige Richtung; der Kopf ist nach der Schulter geneigt, der Blick etwas seitlich, abwärts, unstet, wie in ferne Dinge verloren; in der Ruhepause des Sitzens vor dem Modellirer ist er die Beute seiner Gedanken. Nichts ist darin von Schwäche, Kleinlichkeit, am wenigsten von Eitelkeit; aber heftige Leidenschaften haben es durchwühlt und eine Spur von Ermattung zurückgelassen. Ein Mann, in dessen Leben nichts ist von Programm, dessen Schriften Pamphlete, dessen Dichtungen Gelegenheitsgedichte waren, der nur in Exil und Gefängniß langathmige politische Homilien an einen biblischen oder klassischen Text anspinnt; dessen Hauptwerk in der That „Träumen“ gleicht, ein lockerer Rosenkranz von Einfällen. Ein Mann, dessen Seele unter allen Ereignissen und Leiden der Zeit bis auf den Grund mitezittert, der nie in ruhiges Fahrwasser gekommen ist; und als er es einmal versuchte und sich von seinen Gönnern — glücklich — verheirathen liess, nur ein Jahr den Frieden kannte; dessen Auge wol zum Ewigen hinaufreichte, aber wie der Schiffer im Sturm seinen Stern zwischen Wolken erblickt, und den die Strömung dann auch endlich am Felsen zerbrach.

Der Bildhauer Martinez Montañes.

Im Jahre 1636, als die Reiterstatue Philipp IV in Arbeit war, ist auch ein plastisches Modell des Kopfes nach Florenz gesandt worden, zu dessen Herstellung der damals schon bejahrte Bildhauer Juan Martinez Montañes aus Sevilla nach Madrid berufen wurde. Obwol in dem umfangreichen Briefwechsel, der zwischen Florenz und Madrid über jenes grosse Werk geführt wurde, von einem solchen Modell nichts erwähnt wird, auch von

dem Vorhandensein einer überlebensgrossen Büste Phi
 Italien nie etwas verlautet ist, so ist die Thatsache doch
 allen Zweifel gestellt durch eine Bittschrift jenes Bildha
 das Handelsgericht beider Indien vom 19. September 1
 Cean Bermudez aus dessen Archiv mitgetheilt hat.

Darnach war Montañes durch ein Schreiben S. M.
 worden, „ein Bildniss ihrer Königlichen Person anzufertig
 dem Grossherzog von Florenz gesandt werden sollte, der
 die Reiterstatue verlangt hatte. In Folge dessen habe
 Haus und seine Beschäftigung im Stich gelassen und n
 sieben Monate am Hofe zugebracht, auch seinen Auftrag e
 und zwar so zur Zufriedenheit S. M., dass das Bildniss
 nach Florenz abgechickt wurde“¹⁾.

Der König, in dessen Kasse damals völlige Ebbe g
 sein muss, hatte ihm statt Honorars eine Anweisung (*cédul*
 fertigen lassen an das Handelstribunal zu Sevilla, auf e
 ihm zu wählendes Kauffarteschiff (*nao de visita*) der Flo
 Tierrafirme, das für ihn in Amerika Handelsgeschäfte
 sollte. Da aber lange keine Schiffe disponibel waren, se
 er mit seiner Forderung zwölf Jahre lang gewartet. Auc
 wo er alt, kinderreich und bedürftig war, klopfte er ve
 an; er starb bald darauf; erst zehn Jahr später (1658)
 es der Witwe, die Anweisung an einen Kaufmann gege
 Silberbarren von tausend Escudos Wert zu veräussern. -

Die Berufung an den Hof war wahrscheinlich auf Vo
 des Velazquez geschehn, der den Künstler als junger M
 Sevilla gekannt hatte, und durch den Schwiegervater vor
 Verhältnissen unterrichtet, ihm gern Ehre und Verdier
 schafft hätte.

Schon im Jahre 1877 ist mir bei dem bekannten B
 im Museum zu Madrid, Alonso Cano genannt, die Ver
 gekommen, dass diess Montañes sein könne. Zweifel
 alten Benennung (mit welcher der Kopf auch auf die T
 Pesetas-Billets gestochen ist) waren schon geäussert
 Der alte Cano sah ganz anders aus: ein hagerer Langk
 rückweichende Stirn mit starken Höckern über den Aug
 Blick matt und dabei gereizt, der Mund fein²⁾. Dies

¹⁾ Cean Bermudez, Diccionario III, 86 f.

²⁾ Nach der einzig zuverlässigen Bleistiftzeichnung der Madrider
 bibliothek. Das in Stirling's Annals II, 780 gestochene (aus der Galerie

stimmen ziemlich zu dem bekannten unsteten, heftigen und streitsüchtigen Wesen des Mannes, unser Kopf dagegen lässt auf einen sehr gesetzten Charakter schliessen. Ferner könnte diess Bildniss eines Greises frühestens 1656 gemacht sein, als Cano noch einmal von Granada nach Madrid kam, um die Gnade des Königs in seinem Streit mit dem Kapitel der Kathedrale anzurufen. Zu dieser Zeit stimmt aber die überlebensgrosse Büste nicht, welche der Bildhauer zu modelliren im Begriff ist. Ihre Formen sind zwar nur mit wenigen Strichen angedeutet, dennoch sind die charakteristischen Linien des Kopfs Philipp IV und seiner Frisur im Alter von etwa dreissig Jahren unverkennbar. Auch die lebhaftige Wendung des Haupts, welche ja die Reiterfigur Tacca's von fast allen sonstigen Bildnissen dieses Königs unterscheidet, ist zu beachten.

Meine Vermuthung¹⁾ wurde zur Gewissheit als ich kurz darauf in der Akademie zu Sevilla das Porträt des Montañes von Varela sah. Denn hier ist, bei allen Veränderungen welche mehr als zwanzig Jahre in einem Gesicht anrichten, der unveränderliche Grundbau ganz derselbe. Nur sind die harten, ja hässlichen Formen durch das Alter gemildert worden. Merkwürdig ist, dass die rechte Hand mit dem Modellirstift ganz ebenso gestellt und gezeichnet ist, wie in unserm Bildniss. Die Linke hält hier eine Statuette, oder vielmehr eine Skizze, wahrscheinlich eines büssenden h. Hieronymus.

Hiernach dürfte man also ein Bildniss des gefeiertsten Meisters der Estofadosculptur in Andalusien der Porträtgalerie des Velazquez zufügen dürfen. Montañes, der schon 1607 ein Jesuskind für den Sagrario der Kathedrale arbeitete, und sich 1648 *viejo* nennt, muss damals ein hoher Fünfziger gewesen sein.

Man hat das Gemälde, wahrscheinlich um es mit dem Alter Cano's in Einklang zu bringen, in die letzten Jahre des Meisters setzen wollen. Der unvollendete Zustand (*retrato por acabar*) giebt ihm eine scheinbare Aehnlichkeit mit der sogenannten dritten Manier. Die leicht eingeriebene Braununtermalung der schmalen Schatten ist einfach stehn gelassen, auch in den gelb- und röthlichen Fleischtönen ist das Korn der Leinwand in die Augen fallend. Dennoch sind diese Lichtflächen von so sonniger Helle, des Louvre) stellt einen alten Geistlichen dar; der Kopf in der Ermitage (353) ist total verschieden. In den Españoles illustres ist ein Stich von J. Bazquez.

¹⁾ Auf die auch P. Lefort unabhängig gekommen ist: Qui pourrait bien être celui de M. M. Gazette des B.-A. 1882 II, 409.

die Plastik so unübertrefflich, dass man sagen kann: der Maler stellte die weitere Ausführung ein, weil er seinen Zweck erreicht sah. Der alte Bildschnitzer modellirt mit der keck skizzirten Hand die mit einem Minimum von Linien auf der Grundirung angedeutete Büste; auf dieser Leinwand ist alles im Werden, und in allen Stadien des Werdens, denn es giebt auch ausgeführte Theile, z. B. der schwarze Anzug.

Jene Hand ist gewiss nach der Natur — mit farbenschwan-

gerem Pinsel — auf einmal improvisirt. Vier Finger legen sich um das Holz, der kleine Finger dagegen steht frei ab, und ist durch einen fetten geschlängelten Lichtstreifen ausgezeichnet. Obwol mit Nichts gemacht, giebt es wenig Hände die so sprechend sind wie diese. Sie zittert von Leben. Sie macht jetzt eine Pause. Das forschende Auge lernt die Formen der Natur ab, memorirt gleichsam: diese modellirende Thätigkeit des Gehirns wird im nächsten Augen-



Der Bildhauer Montañes.

blick von dem Impuls der modellirenden Hand ausgelöst werden. Die Linke legt er auf den Scheitel der Büste.

Der Kopf gehört zu einem in Castilien sehr häufig vorkommenden Typus; der Verfasser sah an einem der ersten Tage seiner Ankunft in Madrid über einer Logenbrüstung des Theaters Variedades seinen Doppelgänger. Breite, schön gewölbte, scharf vorgedachte Stirn, dicke buschige nahezu zusammenrückende Brauen, kleine etwas auseinanderstehende Augen überschattend; zwischen starken Backenknochen ein breiter etwas gedrückter Nasenrücken. Die grauen Haare (auch Schnurr- und Knebelbart fast weiss) sind bereits sehr dünn, besonders auf der Stirn. Man liest in diesen Zügen die Arbeit eines langen Lebens, dessen Frucht noch in jenen zahlreichen Werken Sevilla's und seiner Provinz so vollständig beisammen ist. Werke die nun schon

fast drei Jahrhunderte lang dem Volke Südspaniens seine Heiligen vergegenwärtigt haben. Vertrauenerweckend, ja ehrwürdig ist der Eindruck dieses Mannes. Der Kopf stimmt ganz zu dem Eindruck seiner Statuen: weder ein beobachtender noch ein phantasievoller Künstler, aber ein Ymaginero von edlem Geschmack, Ehrfurcht vor der Ueberlieferung, gleichmässigem Fleiss und echtspanischer Empfindung.

Der Künstler trägt einen weiten schwarzen Rock mit Ledergürtel und einen schwarzseidenen Mantel: ein Anzug in dem ein Bildhauer kaum modelliren wird, es sei denn, dass er eine sehr vornehme Person vor sich habe. —

Seit Tizian und seinen Landsleuten haben sich Bildhauer (anders als die Maler) gern darstellen lassen mit Produkten ihrer Kunst beschäftigt, Statuetten in der Hand, und umgeben von Werken der Plastik. Auch Spanien besass ein gutes Vorbild in dem Bildniss des Pompeo Leoni mit der Marmorbüste Philipp II und dem Meissel, von dem venezianischen Greco, — es war 1879 im Landhause Sir W. Stirling's bei Keir.

In der Ikonographie van Dycks ist diess Bildhauerporträt vertreten durch Hubert van den Eynden und Adrian Colyns de Nole. Der erste stützt den Elnbogen vornehm nachlässig auf das Haupt eines Entschlafenen; der andre legt die Rechte auf den Scheitel eines überlebensgrossen antiken Kopfs. Beide wie es scheint in lebhaftem Gespräch begriffen. Diese Motive sind dann oft wiederholt worden, nur verwandeln sich die Künstler immermehr in Schauspieler¹⁾. Nicolaus Coustou von Rigaud stützt die eine Hand auf den Meissel wie auf einen Kommandostab, er legt die andre auf den Colossalkopf eines Caracalla, wie ein Löwenbändiger, triumphirend das von der Perrücke umwallte Haupt zurückwendend. „Wie sich die eitle Aftergrösse bläht“, würde Schiller gesagt haben; „packende Genialität“ findet der heutige Kunstrhetor darin.

Bei allen diesen Bildhauerporträts fragt man: was sie eigentlich machen und wollen. Bei Velazquez weiss man es. Er stellt

¹⁾ In der Ecole des Beaux-Arts finden sich viele übrigens geistreiche Porträts dieser Art, z. B. Jacques Buiet 1661; Corn. van Cleve 1681; René Fremin 1701; J. B. Lemoine 1738; Louis Claude Vassé 1751 u. a. Jean Thierry im Gemälde von Largillière legt dem Kopf die Hand mit der Reissfeder auf den Scheitel. In Coustou's Porträt von Le Gros ruht die Hand mit dem Hammer auf der Stirn eines grossen antiken Frauenkopfs.

den Künstler in seiner eigenen Schaffensthätigkeit da senkt in sein Modell. Abgesehen von den Armen ist die dieses Situationsbildnisses von den sonstigen handlung Porträts wenig verschieden.

Der Cardinal Borja.

Zu Anfang des Jahres 1636 kehrte ein spanischer C nach 22jährigem Aufenthalt in Rom in die Hauptstadt zurück war, wie die Spanier immer, sehr ungerne von der heilige — und seinen Hoffnungen dort — geschieden; aber der E der ihm am Hofe zu Theil wurde, war wol geeignet, die keit seines — soll man sagen Exils? — zu versüßen.

Gaspar Borja y Velasco, geboren zu Villalpando i am 13. April 1582, ein Sohn D. Francisco's, Herzogs von dia, schon in seinem 29. Jahre (1611) auf Vorschlag des von Urban VIII zum Cardinal erhoben, gehörte einer an, welche der Kirche zwei Päbste, darunter den auf St. Stuhl unerreichten Alexander VI und einen Heiligen ge hat, den dritten General der Jesuiten. Die Herzöge von stammten von dem zweiten Sohn Rodrigo Borjas, Don J

Als im Jahre 1625 zur Feier der Kanonisation Fr Borja's, dessen Abschied von der Welt so oft von spa Malern dargestellt worden ist¹⁾, die Ueberführung des L das Professhaus zu Madrid stattfand, trugen (nach Khever Erzählung) 46 Urenkel und Ururenkel aus vierzehn für Häusern seine Bahre und Fahne, und Abends wur Maskenrennen gehalten, dessen Theilnehmer fast alle in verwandt- und Schwägerschaft mit des Heiligen Descet standen. Der Exminister und nunmehrige Kardinal Lerma ein Ururenkel, hatte die Standarte getragen, auf welch Familienwappen (der Ochse) und darüber der Name gestickt war, mit dem Lemma: *Ut portet nomen meum*, „e gen, dass Gott seine Kirche allbereit ihrer zweien von Hause anvertraut“. Jedermann erinnerte sich hier der I zeigung des hl. Vincenz Ferrer „*Ter mugiet bos*“. Nach

1) Z. B. von Goya in der Seo von Valencia. Das Gemälde in Staff sein Empfang durch den Ordensstifter an der Schwelle des Jesuitencollegs hat mit Velazquez nichts zu thun; es ist ein recht gleichgültiges Bild in d dunklen, wolligstumpfen Art der späteren spanischen Schule.

war die Weissagung durch diese Kanonisation nun erfüllt, während andere noch einen dritten Nachfolger Petri aus dem Hause erwarteten.

Der damals in Rom als Protektor der Krone Spaniens residirende Cardinal Gaspar soll sich der letzteren Auslegung angeschlossen haben. Er war hochangesehen durch Rechtlichkeit der Gesinnung, verehrt vom Volk und „Vater der Armen“ genannt wegen seiner grossartigen Wolthätigkeit; der Venezianer Giustiniani rühmt ihm auch hervorragende Feinheit, Geschicklichkeit und Talent nach¹⁾. Andere dachten gering von seiner Begabung, und der Cardinal Zapata spottete über die Enthaltbarkeit, welche er sich, im Hinblick auf jenes Ziel, wiewol vergeblich, aufzwinge²⁾. Der Charakterzug, der uns aus seinen öffentlichen Handlungen hauptsächlich entgegentritt, war Energie des Willens bis zur Schroffheit und zuweilen Kleinlichkeit — in der Vertretung des Staatsinteresses und der Etikette; verbunden mit unzweifelhaftem persönlichem Muth. Eigenschaften, die den spanischen Staatsmännern jener Zeit allein noch geblieben zu sein schienen, nachdem die Weisheit, das Feldherrn-genie, der Unternehmungsgeist und die organisatorische Begabung früherer Tage abhanden gekommen waren.

In der Geschichte der Zeit erscheint sein Name zuerst im Jahre 1620, als er mit der delikaten Aufgabe betraut wurde, den Vicekönig Osuna von seinem Posten in Neapel zu entfernen. Die Schwierigkeit lag darin, dass weder der Cardinal förmliche Vollmacht und Verhaltensregeln, noch der Herzog die königliche Abberufung erhalten hatte. Charakteristisch für die Zeit Philipp III, wo eine Adelsfamilie mit ihrem Anhang den Staat mit Beschlag belegt hatte, ist diese Freiheit zu handeln, die den höchsten Staatsbeamten in den wichtigsten Fragen gelassen wurde.

Der Herzog von Osuna hatte als Vicekönig von Sicilien und Neapel das Ansehen der spanischen Flotte im ganzen Mittelmeer in die Höhe gebracht und die Erinnerung an den Tag von Lepanto neubelebt. Aber er hatte sich durch Auflagen verhasst gemacht, durch despotisch-formloses Gebahren den Adel verfeindet und durch ein skandalöses Leben seine Person so

¹⁾ Conosciuto in Italia, d' esquisita finezza, desterità e talento . . . Ministro stimato per i caratteri di sangue e della porpora, non men per i talenti e rettitudine d' intentione. Giustiniani, disp. di Madrid 25. Jan. und 30. Dec. 1645.

²⁾ F. Gregorovius, Urban VIII, 103 ff.

kompromittirt, dass ihn der Hof gegenüber der von Neapel aus erhobenen Anklage und der Feindschaft Venedigs nicht halten konnte. Man beschloss ihn zu entfernen, aber auf möglichst schonende Weise. Borja wurde damit beauftragt: er mochte zusehn, wie er mit dem unberechenbaren und unbändigen Mann fertig werde.

Osuna, im Bewusstsein seines grossen Namens und seiner Verdienste war überzeugt, dass er sich durch Entschiedenheit des Auftretens der Halbheit des Cabinets in Madrid gegenüber behaupten werde. Man traute ihm den tollkühnen Plan zu, sich dort ein unabhängiges Fürstenthum zu gründen; allerdings hatte er durch demagogische Praktiken und Persönlichkeiten schon erreicht, dass der neapolitanische Pöbel im Frühjahr 1620 den Toledo durchzog mit dem Geschrei: „Wir wollen keinen andern Regenten, als Osuna“. Der Adel, Plünderung und Brand besorgend, befestigte sich in seinen Palästen und mobilisirte die Dienerschaft. Den Brief, in welchem ihm Borja seine Ankunft meldete, zerriss er und rief: „Ich bin Don Pedro Giron, und werde Jedermann zeigen was ich in Spanien kann“. Er hoffe Borja in ein Schiff packen und nach seiner Diöcese Sevilla befördern zu lassen.

Der Cardinal erinnerte sich, wie es einst Mendoza mit dem Cardinal Granvella gemacht, er beschloss ihn zu überlisten und mit der vollendeten Thatsache seines eigenen *possesso* zu überraschen und zu vernichten. Er kam nach Procida, verständigte sich mit dem Kommandanten des Castel nuovo, D. Alvaro de Mendoza, liess sich huldigen und fuhr am 3. Juni Abends heimlich in einer Barke nach Nisida und von da zu Wagen ins Castell. Eine Stunde vor Sonnenaufgang verkündigten die Kanonen der Castelle und die Glocken der Kirchen die Gegenwart des neuen Vicekönigs. Osuna, aus dem Schlaf geschreckt, eilte nach dem Castell um zu hören, dass der Vicekönig drinnen sei. Es war ein jäher Sturz, in einer Stunde sah er sich von allen verlassen¹⁾.

Als Borja die ohne Blutvergiessen gelungene Lösung dieser gefährvollen Krisis nach Madrid berichtete, wagte er dem Könige die Schuld derselben mit dürren Worten vorzuhalten. Er ermahnte Philipp III sich um die Regierung seiner Reiche in Zukunft besser zu bekümmern, sonst würden ähnliche und schlimmere Verwickelungen nicht ausbleiben. Diese Keckheit sowie die für den sonst so ruhmreichen Statthalter beschim-

¹⁾ Depeschen des venezianischen Agenten Gaspar Spinelli im Archiv der Frari.

pfende Art seines Vorgehens bestimmte den Herzog von Uceda, ihm alsbald einen Nachfolger zu geben. Nur sechs Monate hat er regiert; zur Verschönerung der Stadt trug er bei durch den Bau des Quai's von Santa Lucia.

Noch mehr genannt wurde Borja's Name in Folge der berühmten Erklärung gegen die antispansische und antikaiserliche Politik Urban VIII im Jahre 1632, ein Akt, in welchem der Conflict zwischen diesem patriotisch gesinnten Kirchenfürsten und Ferdinand II seine dramatische Spitze fand. Als der Pabst es verweigerte, dem Kaiser Subsidien zu zahlen und die katholischen Mächte zu dem angeblichen, von ihm aber geleugneten Kampf für die Religion zu ermahnen, wurde in einer Versammlung von Cardinälen der spanischen Partei und des kaiserlichen Botschafters jene Protestation ausgearbeitet, die Borja als Protektor der Krone Spaniens und Haupt der Partei im Consistorio vorlesen sollte. Sie schloss mit den Worten, er protestire im Auftrag Seiner Majestät in schuldiger Demuth und Ehrerbietung, dass an jeder Schädigung, die aus des Pabsts zau-



Der Cardinal Borja.

dernder Politik der katholischen Religion erwachsen sollte, nicht ein frömmster und gehorsamster König die Schuld zu tragen habe, sondern „Ew. Heiligkeit ist es, der selbige zugemessen werden muss“. Bei der Vorlesung dieses Aktenstückes am 8. März war es, wo Urban VIII dem Cardinal bei dem Worte *Cunctatur, Tace!* zurief, ja ihn hinauswies, während die Nepoten Miene machten, sich thätlich an ihm zu vergreifen.

Der Pabst hegte seitdem einen unversöhnlichen Groll gegen Borja, dem er schnöden Undank vorwarf; nur der Charakter als königlicher Botschafter schützte ihn vor seiner Rache. Das Drängen des Nuntius in Madrid auf Abberufung war erfolglos:

Spaniens Könige haben nie Rom einen Diener geopfert, der sich dessen Hass durch Eifer für das Staatsinteresse zugezogen hatte¹⁾. So hat denn Borja noch drei Jahre lang in Rom mit spanischem Phlegma dem Zorn Seiner Heiligkeit Stand gehalten, ist bitteren Vorwürfen nie eine ruhige Antwort schuldig geblieben und hat die Nepoten auf den Corso geschnitten. Urban VIII blieb nichts übrig als den Knoten zu durchhauen; die Bulle *Sancta Synodus* verordnete allen Bischöfen bei den höchsten kanonischen Strafen in ihrer Diocese zu residiren. Umsonst erklärte Borja, der bereits Cardinalbischof von Albano war, auf Sevilla verzichten zu wollen. Philipp IV sandte ihm seine Abberufung (1635), da er ihn in seinem Dienste brauche.

Er wurde in Madrid mit Ehren überhäuft. Man sah ihn beim Carneval von 1636 auf dem Balkon neben der Königin, ohne den üblichen trennenden, die Unterhaltung hindernden Vorhang dazwischen; bei der Jagd im Pardo mit der Chevreuse unterhielt sich der König mit ihm, ohne dass er von seinem Kutschensitz aufstehn durfte. Der Name des reichen Cardinals stand aber auch oben an bei den grossen Geldspenden für den Krieg, und während der Abwesenheit des Königs in Aragon bildete er mit drei Granden die Regentschaft (*junta del Rey*) unter Vorsitz der Königin. Auch hier blieb er seinem Charakter treu: er riet zu blutiger Strenge gegen die Katalonier. Aber während er die Herzen der Hofdamen gewann, indem er ein ganzes Magazin von Zuckerwerk, Bechern und dergleichen Galanterien austheilte, so zeigte sich, dass er den richtigen Ton gegenüber den stolzen Domherrn von Sevilla nicht finden konnte. Er kam in Streit mit dem Kapitel über die Besetzung der Präbenden und über die Titulatur *Vuestra señoría*, statt deren er nur *Vuestra merced* zugestehn wollte. Die Herren Canonici verklagten ihn beim Könige als hochmüthig und unerfahren, abhängig von seinem Beichtvater, einem unwissenden Mercenarier, und desshalb unfähig zur Verwaltung seiner Diocese. Ja bei Gelegenheit einer Diöcesansynode (*Ordenacion*) stürmten die Landpfarrer Nachts seinen

¹⁾ Der Vicar in Alcalá, Quiroga, hatte einst dem päpstlichen Notar, der ein apostolisches Schreiben, welches königlichen Rechten zu nahe trat, notificiren wollte, das Blatt aus der Hand genommen und dabei zerrissen; als ihn der Pabst nach Rom zur Verantwortung forderte, schützte ihn Philipp II und belohnte ihn zuletzt mit dem Primat von Spanien. *De Pisa*, Description de Toledo. Toledo 1619. I, 267 f.

Palast und zertrümmerten die Möbel seines Zimmers, während er für gut hielt sich schlafend zu stellen.

Endlich, zum neuen Jahre 1643 erhob ihn Philipp IV zu jener höchsten geistlichen Würde, die schon von seinem Grossvater einmal als königliche Anerkennung für den Widerstand gegen die Curie im Staatsinteresse verliehen worden war. Der neue Primas dankte durch ein Geschenk von 50000 Escudos baar, die „sehr gelegen kamen“.

Da der Stuhl des h. Ildefonso nach spanischem Begriff zunächst auf den Stuhl Petri folgt, so konnte er ihn als Trost für seine gescheiterten Hoffnungen ansehen. Er hat ihn nur drei Jahre lang inne gehabt; er starb am 28. December 1645 und wurde bestattet in seiner Kathedrale. Zuvor war ihm noch der Trost geworden, den Fall der Barberini zu erleben¹⁾.

Das Gefühl der Eitelkeit irdischer Grösse scheint zuletzt über ihn gekommen zu sein. Er setzte in seinem letzten Willen 12000 Dukaten aus für einen Altar mit Kaplanei vor dem Bilde U. L. Fr. vom Stern, unter dem er begraben sein wollte. Aber er hatte nicht den Ehrgeiz seiner Vorgänger Albornoz und Mendoza, sich hier ein Denkmal gleich denen jener Kirchenhäupter von anderem Schnitt zu stiften. Sein Grab ist nicht einmal durch eine Inschrift bezeichnet. Nur ein goldnes Kreuz erglänzt auf der schwarzen *tumba* in der letzten Nische auf der Epistelseite der Kapelle S. Ildefonso, jenem achteckigen spätgotischen Prachtbau, welcher die Mitte des Kapellenkranzes einnimmt.

Das Kapitel besass ein Bildniss von ihm, das er wahrscheinlich bei seiner Einführung geschenkt hatte, bestimmt für die grosse Folge der toledanischen Prälaten im Wintersaal der Kathedrale. Jetzt aber beschloss man es über dem schmucklosen Grabe aufzuhängen, und den Platz Borja's in der Bildnissgalerie durch ein anderes Gemälde auszufüllen. An jener Stelle befand es sich bis zum Jahre 1808. Bei dem Ausbruch der Unabhängigkeitskämpfe glaubte man es besser an einem verborgeneren Ort bewahrt und versetzte es in ein Vorzimmer des Baubüreaus im Souterrain (*oficina de la obra y fábrica*)²⁾. In Folge davon wird diess auch den frühern Schriftstellern unbekannt gebliebene Werk von keinem Biographen erwähnt.

1) Giunse in Genova il Sig. Condestabile, e in paradiso il Cardinale Borgia, più contento per haver veduto prima la rovina degli Barbarini. Diario de Ameyden 15. Sept. 1646.

2) Parro, Toledo en la mano. Toledo 1857. I, 365.

Eine völlig übereinstimmende Wiederholung befand sich im Palast Borja zu Gandia. Dieser Stammsitz der erloschenen Familie ist noch vorhanden und mit dem Titel an die Herzöge von Osuna gekommen, die Nachkommen des Todfeindes unseres Cardinals, welche diesen stattlichen Bau des 15. Jahrhunderts dem traurigsten Verfall überlassen haben. Nur die Seo bewahrt noch manche Erinnerungen an den einstigen Glanz des Hauses und die Anhänglichkeit der Borja's an ihre Heimat. Das Bildniss haben Palomino und Cean Bermudez dort gesehen, später ging es in des letztern Besitz über, nach einer handschriftlichen Vermuthung V. Carderera's. Von ihm kam es an Salamanca, auf dessen erster Versteigerung von 1867 es das Städtische Institut zu Frankfurt a. M. für 27 100 Francs erwarb.

Ein drittes Exemplar (wo er einen schwarzen Anzug trägt) von flüchtigerer Arbeit, wol ein Atelierbild, ist in Kingston Lacy, und soll einem Vorfahren des Mr. Bankes von einer Herzogin von Gandia verehrt worden sein¹⁾. —

Das Frankfurter Exemplar ist vertrauenerweckender als das Toledaner. In letzterm ist der Ton des Gesichts frischer, röthlicher, ohne die gelblichen Lichter, die Schatten sind grau und sehr weich vertrieben; das Roth des *mozzetta* gesättigter. Ungewöhnlich ist die dicke Grundirung (daher die Anfänge der Abblätterung) und der ausgedehnte Gebrauch der Lasuren. —

Diess Bildniss vertritt eine Klasse die sonst im Werk unsers Malers nicht vorkommt: den spanischen Hierarchen.

Für die Zeitbestimmung haben wir die Wahl innerhalb des Jahrzehnts 1636/45: der Cardinal kam in seinem 54. Lebensjahre nach Spanien zurück. Nach seinem Aussehn würde man das Bild möglichst gegen das Ende, nach dem Stil eher in den Beginn dieses Jahrzehnts setzen mögen. Es ist ein magerer Greisenkopf von feinem Knochenbau; spärliche graue Haare an den Schläfen, sehr dünner grauer Knebelbart, durch welchen Contour und Schatten des Kinns durchscheint; breiter Mund: die Nasenspitze geht tief herunter. Nur der feste durchdringende Blick der Augen hat nichts greisenhaftes. Vielleicht erscheint der Cardinal älter als er war, Dank den jahrelangen Aufregungen im Quirinal.

¹⁾ In der Sammlung der Handzeichnungen der Nationalbibliothek ist eine kräftige Kreidezeichnung des Kopfs vom Kinn bis zum Ansatz der Mütze, $9\frac{1}{3}$ c. hoch, bezeichnet: Facsimile del estudio que hizo Velazquez para el retrato \bar{q} pintó, y posehia Cean Bermudez. Grösse des Frankfurter Bilds: 62" \times 49".

Unser Kopf passt wol zu dem Spross dieses alten Hauses, dem das Blut eines Pabstes und der ersten Grandenfamilien in den Adern rollt; ein Typus von Stolz und Härte des hohen Geistlichen, insonderheit des spanischen, durch keine Eigenschaften andrer Art gemildert: Furcht einflössend beinahe. Dieser stille kalte durchbohrende Blick müsste zerdrückend wirken auf den Angeklagten, das Wort der Vertheidigung in seiner Kehle erstickend. Vergewenwärtigt man sich andere Cardinalsköpfe, so hat man doch den Eindruck, dass diess eigentlich kaum ein Diplomat oder Hofmann oder Mäcen ist — er hat nichts von der Finesse und Eleganz italienischer Cardinalstypen. Es ist ein leidenschaftlicher Mensch, und Jedermann der mit den Characterklassen des heiligen Kollegs vertraut ist, würde hier den Typus der Zelanti erkennen.

Das Auge fällt sogleich auf die hohe faltenlose Fläche der breiten, bleichen Stirn, deren steile Wölbung mit der dünnen, in flachem Bogen eingezogenen, etwas herabhängenden Nase und dem zusammengesunkenen Untergesicht auffallend kontrastirt. Ihr kalter Glanz wird noch bemerklicher durch das hohe und schmale rothe Barett und dessen scharfen Abschnitt. Unter dieser Stirn blicken zwei tiefe, braune Augen, kalt und ruhig, lauernd und gebieterisch hervor. Der zahnlose Mund mit den festgeschlossenen Lippen drückt Entschlossenheit aus. Aus solchem Mund kommen die Worte tonlos, langsam, schneidend. Man hört ihn sagen, wie im Jahre 1640 in der Junta auf Anlass des Aufstands in Catalonien: „Gleichwie ein Brand nur zu dämpfen ist durch viel Wasser, also kann das Feuer des Treubruchs und Aufruhrs nicht gelöscht werden als nur mit Strömen Blutes“¹⁾. In den Aeusserlichkeiten hat der Cardinal höchste Einfachheit beliebt, selbst das Busenkreuz fehlt.

In der Malweise ist das Bildniss ein schönes Beispiel des mittleren Stils. Plastik ist noch Hauptgesichtspunkt. Wenige Köpfe sind so sorgfältig durchgearbeitet. /

Auf gleichmässig dunkelbraunem, schwarz erscheinendem Grund springt das bleiche Antlitz im kalten weissen Tageslicht mit wunderbarer Lebendigkeit hervor. Das Relief ist hauptsächlich durch einige Stückchen dunkelbraunen Schattens der hervortretenden Knochenprofile erreicht: des Augenbogens, der

¹⁾ El fuego de la infidelidad y de la rebelion no se puede estinguir sino con rios de sangre. Lafuente, Historia de España.

Backenknochen, der Nasenspitze. Sie heben das Licht mehr, als dass sie es beschränken. Die Halbtöne der Schläfen, Wangen haben einen Stich ins grünliche; um Wangen, Auge, Nasenspitze spielt ein leichter roter Anflug; die grösste Lichtfläche, die Stirn, ist gelblich angehaucht. Der Charakter der zarten Greisenhaut in diesen verschiedenen Tönen ist wohlgetroffen, und alles ist mit sehr sparsamem Farbenkörper erreicht, der überall, besonders in den Halbtönen das derbe Gewebe der Leinwand erkennen lässt. Das Roth des Mäntelchens ist möglichst geopfert: ein matter Purpurton erscheint bloss in den Falten und erbleicht in den aufgetragenen Lichtern fast ganz. —

Im königlichen Palast zu Madrid wird das Fragment eines wahrscheinlich durch Brand zerstörten Bildnisses aufbewahrt, das offenbar einen Prälaten vorstellte. Es ist nur eine Hand, eine weisse glatte Hand, von der bloss der Daumen ganz sichtbar ist; das übrige bedeckt der Brief, auf dem man liest

Ill^{mo} Señor

Diego Velasque

Die Hand liegt auf einer sich rundenden Stuhllehne, über den Aermel fällt ein spitzenbesetztes Chorhemd. —

Der „heil. Carl Borromäus“ in einer luftigen Halle, in lebhaften Verhandlungen mit vielen hohen Geistlichen, in Stafford House, Velasquez beigelegt, ist ein geistreiches italienisches Bildchen, das augenscheinlich nach Rom als Entstehungsort weist.

Der Herzog Franz von Este.

Ein Halbjahr nach der Herzogin von Chevreuse erschien der junge Franz von Este, Herzog von Modena und Reggio, dem ebenfalls die Gunst dem Hofmaler zu sitzen gewährt wurde. Da diess wolerhaltene Bildniss eines der genau datirten ist, so werden einige Worte über seine Reise und seine Persönlichkeit nicht unwillkommen sein.

Franz II (geb. 1610 † 1658) war der Sohn jenes Franz, der im Jahre 1629 die Krone mit der Kapuze vertauschte. Spanien und Frankreich bewarben sich um seine Allianz. Seine Staaten lagen dem spanischen Gebiet so nahe, dass es längst Maxime das Raths von Italien war, um jeden Preis die Verwendung seiner Truppen in anderm Interesse zu verhüten. Die (freilich mit spanischer Pünktlichkeit ausgezahlte) Pension der Este be-

lief sich auf 15000 Dukaten. Dafür hatten sie allein in Italien Richelieu kein Gehör gegeben und seit 1625 in den Kriegen der Lombardei wichtige Dienste geleistet. Im mantuanischen Erbfolgekrieg suchte der junge Herzog neutral zu bleiben. Als aber Savoyen und Parma Castelnovo besetzten, verständigte er sich mit Leganes, stiess mit seinen 7000 Mann vor dieser Festung zu dem spanischen Heer, schlug die Truppen von Parma, welche er bis unter die Mauern der Hauptstadt verfolgte und nahm den Platz.

Um diese Bande durch Titel, Aemter und persönliche Beziehungen noch fester zu schlingen, suchte Olivares den Herzog nach Madrid zu bekommen. Der Gesandte, der Graf und Dichter Fulvio Testi¹⁾ ging ganz auf seinen Plan ein. Testi war bei Philipp IV *persona gratissima* — der König interessirte sich sehr für italienische Sprache, Literatur und Bühnenwesen. Einer seiner Söhne war königlicher Page, ein anderer studirte in Salamanca.

Was man mit dem jungen Fürsten vorhabe, darüber liess Don Gaspar nur geheimnissvolle, vielversprechende Andeutungen hören. „Grosse Dinge sind im Werk; der Herzog ist der einzige Fürst, den man verwenden kann . . . Er ist jung und ehrgeizig, und die Welt ist aus den Fugen.“ Testi wusste seinem Herzog keine bessern Gründe zu geben als die des Spielers: Wer nicht wagt, gewinnt nicht. Man wollte eben sich ihn erst in der Nähe ansehen, das Maass seiner Fähigkeiten, seines Verstandes nehmen, im Verkehr mit den Grossen des Hofes: *in fractione panis*. Franz I ging mit grossem Widerstreben an diese Reise, gegen den Wunsch seiner Räte. „Er wird nun bald kommen, schreibt der Venezianer Giustiniani, um die Opfer seiner Sklaverei zu feiern“: so fühlten die Italiener. Er selbst hoffte die spanische Garnison in Correggio los zu werden und den Beistand des Kaisers in seinem Streit mit der Curie wegen Ferrara zu erlangen. Endlich, bei einer Audienz, brach Olivares plötzlich den bisherigen Gegenstand ab und rief: Nun also, worin wollen wir den Herrn Herzog verwenden? Testi war nicht blöde: das Vicekönigthum von Neapel. Er muss kein grosser Politiker gewesen sein. Neapel konnte man keinem Italiener geben. Olivares schien ein Commando in Piemont lieber, — oder das gegen

¹⁾ Sein Bildniss in der Brera (Nr. 125) von Franc. del Cairo und im Palast Corsini zu Rom.

Frankreich bestimmte catalonische Heer, oder Flandern, oder Portugal, oder ein Flottenkommando. Ueberall hatte Testi Bedenken und kam auf Neapel zurück; Olivares vertröstete: das kommt dann später, als Ruheposten (*Esto será despues, por descanso*). Man entschied sich für die Flotte.

Der erfahrene Minister und Freund spielt nun die Rolle des Polonius. Zunächst soll er das strengste Incognito bewahren; ja gegen Niemanden von einer Einladung sprechen, wo möglich ohne Wissen des Hofes abreisen. Die Reise ist sein selbsteigner Einfall. Keine unruhigen Köpfe (*cervelli torbidi*) mitbringen, mit französischen Neigungen, Spötter, Lästermäuler; hier kann ein einziges Wort des ersten besten Lakaien alle Interessen für immer ruiniren. Keine französischen Moden und Frisuren; umgelegte Kragen (*valonas caydas*), zwei einfache Campagneanzüge, in Genua zu beschaffen, für Madrid ein schwarzes Sammtkleid; in Knöpfen (jene Diamantknöpfe!) ist etwas Aufwand erlaubt. Zwei Castorhüte, da kann die berühmte Diamantschnur angebracht werden. Rüsten Sie sich aber auf viele Geschenke — Ketten, Juwelen, Geld; denn dagegen hilft das Incognito nichts.

Vor allem aber soll er für den König Gemälde mitbringen, am liebsten des Correggio, von dem sie hier noch nichts haben. „Das grösste Geschenk das Sie S. M. machen könnten, schreibt Testi am 5. Februar 1638, wäre die Nacht der [Kapelle der] Pratonieri in [S. Prospero zu] Reggio, oder die Altartafel von S. Pietro Martire in Modena [die Madonna des h. Georg]. Denn bei einer Gelegenheit wie diese würden weder die Patrone der ersten noch die Frati der zweiten Ihnen Nein sagen können, wenn auch freilich die Zustimmung der Gemeinden ins Mittel treten müsste. . . . Wollen Sie diese beiden nicht, so lassen Sie sich vom Bischof von Reggio jenes Bildniss geben, das unbedingt eines der schönsten Gemälde in Italien ist: es ist das Conterfei eines Arztes, ich sage diess, damit Sie sich nicht täuschen lassen; derselbe besitzt eine Asunta von Paul Veronese, etwas besseres kann man sich nicht vorstellen; und wenn E. H. es ihm für den König von Spanien abverlangt, wie könnte er es Ihnen verweigern? . . . Aber es gehört dazu noch etwas zur Gesellschaft: ein Guercino oder Guido oder Dossi oder Girolamo da Carpi, oder was weiss ich. Das sind Sachen die man leicht mitnehmen kann, und obwohl ich mir vorstelle, dass E. H. sich derselben ungerne beraubt, da auch Sie so grosses Vergnügen finden an der Malerei, so muss man doch Geduld haben und denken, dass sie Zins tragen müssen in weit grösseren Dingen.“

Hier scheint der Minister indess die Kunstliebe des Herzogs nicht richtig taxirt zu haben. Nur für Olivares hat er ein Gemälde mitgebracht. Er betrieb bereits die Erwerbung jener Correggio's für seine Sammlung: der Hofmaler Boulanger von Troyes erschien im selben Jahre im Minoritenkloster zu Correggio (man hatte diess Fürstenthum so eben bekommen), mit dem Plan die Madonna des h. Franciscus gegen eine Kopie einzutauschen. Zwei Jahre später liess er die „Nacht“ stehlen, 1649 eignete er sich die Madonna des h. Georg an. In demselben Jahre war er in Venedig, Gemälde zu kaufen, „ohne dass er auf den Preis sieht“, wie der mediceische Agent, Paolo del Sera, dem Grossherzog schreibt; der glaubt, dass diessmal auch der Rest (die Widmanschen Sachen) „ausgetrocknet werden müsse“¹⁾.

Der Herzog landete am 26. August in Barcelona. In Alcalá empfing ihn der Marques de Torres, der ihm als erster Stallmeister bestimmt war. Hier musste er elf Tage warten, weil man sich über Punkte der Etikette nicht einigen konnte: Hoheit beanspruchte er, bloss *Serenidad* wollten die Granden gewähren. Am 23. September brach er nach der Hauptstadt auf, Olivares mit den Herren des Hofes ritt ihm bis zum Bach Valnegral entgegen und brachte ihn nach Buen Retiro, in die Ermita de la Magdalena, wo er auch einen Marstall vorfand. In der Casa del Tesoro wohnte damals die Prinzessin von Carignan. Der König empfing ihn im Neuen Saal über dem Portal, vor einem grossen Spiegel stehend, gelehnt an einen Sekretär von florentinischer Mosaik. Don Francesco beugte das Knie, Philipp sagte: *Como venis, sobrino? levantaos.* (Wie geht es, Neffe; steht auf!) und verbarg die Hand im Wams, als jener sie zu küssen suchte. Wenn sie zusammen ausgingen, legte er die Hand an seinen rechten Arm. Der Eindruck war allgemein sehr günstig. Man sagte, „das ist ein Spanier“, weil er so schwarze Haare hatte (*moreno*). „Er ist wirklich von schönem Aeussern, schreibt der toskanische Minister, grossgewachsen, joviale Mienen, freundlich, lebhaft, frank“. Die alte Herzogin von Olivares „betete ihn an“.

Nun drängte sich in wenigen Tagen alles zusammen, was der Hof einem solchen Vetter zu zeigen hatte. Bei dem Ochsenfest auf der Plaza mayor erhielt er denselben bevorzugten Platz wie der Prinz von Wales. Besonders bemerkt wurde als seltene

¹⁾ Correspondenz mit Ferdinand II. im medic. Archiv. *Se ne diletta in estremo*, 26. Dec. 1649.

Gunst, dass ihn der König auf die grossen Jagden in Balsain mitnahm. Weder der Prinz von Wales, noch Parma und Pfalz-Neuburg hatten solche Einladungen bekommen. Der junge Mann hatte besonders durch seinen Erfolg im Rohrspeerspiel und auf der hohen Jagd die Achtung S. M. erworben. Vollends eroberte er sein Herz, als er über dessen eigenste Schöpfung, die Torre de la parada, eine ungeheuchelte Bewunderung aussprach. „Sie stehe dem Interessantesten gleich was er auf seiner Reise in Italien und Europa kennen gelernt habe“¹⁾. Philipp hat ihn selbst im Escorial herumgeführt und ins Pantheon mit heruntergenommen.

Am S. Michaelstage holte er ihn im Wagen ab, machte mit ihm eine Fahrt durch die Stadt und eröffnete ihm, dass er sein Gevatter werden solle. Die Infantin Maria Theresia, die künftige Königin von Frankreich, wurde an jenem Tage in der Palastkapelle vom Cardinal Borja getauft, Mitpathin war die Prinzessin von Carignan. Darauf erhielt er das Generalat der Flotte des kantabrischen und atlantischen Meeres, „ein phantastischer Titel“, der aber mit 14,000 Dukaten Rente verbunden war. Endlich ward ein Kapitel des Ordens vom goldenen Vliess berufen, und ihm zugleich mit dem Kronprinzen die höchste Dekoration ertheilt, welche der Hof gewähren konnte. Hätte man geahnt, dass er mit diesem goldnen Fell achtzehn Jahre später in Paris umherstolziren werde!

Wir übergehen die wechselseitigen sehr kostbaren Geschenke. Das Hauptpräsent, dessen Herstellung Zeit erforderte, wurde erst am 17. November von Olivares dem Grafen Testi persönlich übergeben, und durch den eigens deswegen abgeschickten Casolari überbracht. Es war ein Diamantschmuck in Form eines Kaiseradlers, 37 grosse Steine, die man in ganz Madrid zusammengesucht hatte, auf 18000 Dukaten geschätzt; das Halsband bestand aus kleinen, jeder 14 Dukaten werth. Auf dem Rücken des Adlers war ein Miniaturbildchen des Königs von Velazquez eingelassen, „so ähnlich und schön, dass es sicher Staunen erregen wird“. Testi erfuhr von zuverlässiger Seite, dass das Ganze dem König 33000 Dukaten gekostet hatte²⁾.

¹⁾ La Torre nueva de la Parada, fábrica del Rey . . . admiró y alabó el Duque entre las cosas memorables que habia visto en Italia y en las otras partes de Europa que habia andado. Novoa in den Documentos inéd. 77, 622.

²⁾ Il Re aveva fatto dono al Duca Francesco I° d'una Gioia di Diamanti del valore di 33 m. Ducatoni d'argento. Nel rovescio dell' Aquila aveva un pic-

„Der Herzog, erzählt Palomino (Museo III, 331), ehrte Diego Velazquez sehr und rühmte seine seltenen Gaben; und als er ihn sehr zu seiner Zufriedenheit porträtirt hatte, belohnte er ihn freigebig, besonders mit einer reichen goldnen Kette [er hat 14000 Dukaten für solche Ketten ausgegeben], die Velazquez zuweilen umlegte, wie es an festlichen Tagen im Palast üblich war.“

Dieses Bildniss war zur Zeit, als Marchese Campori sein Buch über die estensischen Künstler schrieb, nicht bekannt; es wird noch in einer in diesem Jahr zu Paris erschienenen Biographie des Malers als verschollen bezeichnet. Schon seit dem Jahre 1843 befand sich aber ein unzweifelhaftes Original des Velazquez, welches den jungen Herzog vorstellt, in der Galerie von Modena. Es war damals von dem Historienmaler und Galerie-director Adeodato Malatesta mit andern Gemälden für 3000 Lire von dem Grafen Paolo Cassoli Lorenzotti als van Dyck erworben worden. Man vermuthet, dass es ein Vorfahr, der Sekretär des Herzogs Rocco Lorenzotti, diesem abgekauft habe.

Das Bildniss macht wirklich den Eindruck einer den kurzen Ruhepausen des Festprogramms abgestohlenen Aufnahme. Manche würden es eine Skizze nennen; aber diese Skizze ist auf den letzten Eindruck, namentlich in der Farbe gearbeitet.

Der Kopf erscheint in der üblichen Wendung nach rechts, mit dem Blick auf den Betrachter, über der Rüstung liegt die rothe Schärpe. So vollkommen hat er sich dem Geschmack der Nation, bei der er zu Gast war, anbequemt, dass man sein Bild ohne die Daten für einen Spanier erklären würde. So aber verkündigt diese stolze, etwas trotzig Miene, das reiche, lockere, hoch frisirte schwarze Haar, das über die rechte Seite der Stirn wellenförmig herabgleitet, der noch dünne aufwärtsgerichtete Schnurrbart, die *golilla*, das goldene Vliess, den geschmeidigen, zum Schauspieler gebornen Italiener. Die Nasenspitze tritt keck hervor, das Kinn weicht hinter die breite Unterlippe zurück. Der Kopf hat etwas jugendlich-unbefangenes; der Eindruck ist für damalige Vorstellungen nicht sehr hofmässig, eine geniale Nachlässigkeit ist darin, eine absichtliche Einfachheit — sehr abweichend von den spätern, im französischen Geschmack gemalten Bildnissen, wo er kälter, blässer, feiner aussieht.

colissimo ritratto del Rè fatto dal *Velasquez*, tanto simile e tanto bello, che certo è una cosa di stupore. 14. 9bre 1638. Wo mag dieser Schmuck hingekommen sein?

Das Gesicht ist fast schattenlos gemalt; aber jetzt durch Firniss stark verdüstert.

Dieses Denkmal seiner spanischen Verwandlung mag später mit scheelen Augen angesehen worden sein: daher das Verschwinden des Bilds aus dem Palast.

Ausser diesem Bildniss für den Herzog war aber noch ein zweites für Philipp IV im Werk, und zwar zu Pferd. Der König wollte ein Reiterbildniss, wahrscheinlich zum Andenken an ihre gemeinschaftlichen Sports. Der Herzog hatte ihm ein Gespann von acht herrlichen neapolitanischen Rappen zurückgelassen. In einem Briefe vom 21. November 1638 wird jenes erwähnt, und man erfährt, dass der Herzog eine Kopie danach wünscht, „aber von der Hand des Malers der das Original macht“. Es ist nicht anzunehmen, dass ein Reiterbild für den König einem andern als Velazquez aufgetragen worden sei; der Kopf konnte ja nur eine Wiederholung seiner Aufnahme sein. Man liest wirklich, dass der Kammermaler im Frühjahr 1639 an einem Bildniss des Herzogs arbeitete. „Velasco, schreibt Testi am 12. März 1639, macht das Porträt E. H., welches bewundernswerth ausfallen wird. Auch er hat indess die Fehler der grossen Künstler, nämlich dass er nie fertig wird, und nie die Wahrheit sagt. Ich habe ihm als Abschlagszahlung 150 *pezzi da otto* gegeben; vom Marchese Virgilio Malvezzi ist der Preis auf hundert *doble* vereinbart worden. Er ist theuer, aber er macht es gut, und wahrlich, ich stelle seine Bildnisse nicht unter die irgend eines der gefeiertsten unter Alten und Neuen. Ich will ihn antreiben“¹⁾. Bei dem bald darauf erfolgten Abfall Franzens von Spanien hat man dieses Bild wol verschwinden lassen. Im Jahre 1647 trat er offen zu Frankreich über und nahm den Titel eines Generalissimus des Königs an. Das lebensgrosse Reiterbildniss im Palast von Sassuolo ist in französischer Tracht,

¹⁾ Il Velasco fa il Ritratto di V. A. che sarà mirabile. Hà però egli ancora il difetto degli altri Valenthuomini, cioè è di non finirla mai, e di non dir mai la verità. Gli hò date centocinquanta pezze da otto a buon conto, e dal March^e. Virgilio Malvezzi il prezzo s'è aggiustato in cento doble. Egli è caro; mà fa bene; e certo i suoi Ritratti io non gli stimo inferiori a quelli d'alcun' altro de' più rinomati trà gli Antichi, o trà Moderni. Jo l'anderò sollecitando; e intanto profundissimo, a VA. m'inchino. Di Madrid

D. V. A. Serma,

li 12 Marzo 1639

Vmilissimo, e Fedmo. Servo e Vassallo D. Fulvio Testi.

ebenso das in Litta's Werk mitgetheilte, welches der Graf Valentini in Modena besass¹⁾.

Von spätern Beziehungen unsers Malers zu dem Hof der Este soll bei seiner zweiten italienischen Reise noch die Rede sein.

Der Admiral Adrian Pulido.

Wo aber sind die Gestalten jener Spanier, die durch Tapferkeit und Grausamkeit, durch Hochmuth und Genie für Missregierung einst der Schrecken der Völker waren, deren Hass nun über sie kam? — Es riecht im Werk des Velazquez weniger nach Pulver, als man den Jahreszahlen nach erwarten sollte. Die brilliantesten Typen spanischer Generale und Gouverneure aus dieser Zeit, die Leganés, Feria, Moncada, Bazan, Mirabel, Coloma, finden sich in der Ikonographie van Dycks. Von den zahlreichen Figuren, welche die kriegerischen Zeitläufte vorübergehend an die Oberfläche brachten, führte der Zufall nur wenige in das Atelier des Hofmalers, und diese sind ziemlich obscure Personen, obwol einer ein Grande ist.

Unstreitig das interessanteste Werk dieser Klasse ist das Bildniss des Admirals Pulido, eins der äusserst seltenen Stücke, die Velazquez bezeichnet und datirt hatte. Man ist dadurch in den Stand gesetzt, über die Umstände seiner Entstehung Vermuthungen anzustellen. Das Jahr 1638 war so reich gewesen an Erfolgen, dass das nachfolgende ganz mit deren Nachfeiern angefüllt wurde, und unter den darauf bezüglichen Komödien in Buen Retiro hiess eine: „*Der Sieg von Fuenterrabia*“.

Der Versuch des Cardinal Richelieu, durch Wegnahme eines Grenzplatzes den Krieg auf spanisches Gebiet hinüberzuspielen, und zwar ins unbesiegte Baskenland, versetzte den Hof und die Nation in unbeschreibliche Aufregung. Der Einfall, sagt der Jesuit Joseph Moret²⁾, wirkte wie ein starker Donnerschlag

¹⁾ Das Vorhandensein von Dokumenten über Velazquez im Archiv der Este zu Modena hatte ich längst vermuthet und bei meiner Anwesenheit dort, im April 1875, dieselben auch durchforscht und kopirt, Dank der noch bei anderen Gelegenheiten mir gewährten freundlichen Unterstützung des Sig. *Cesare Foucard*, Directors des Archivs. Im Jahre 1881 erschien in der *Nuova Antologia* ein lesenswerther Artikel von Prof. *Adolfo Venturi*, der auf diese Dokumente gegründet ist. Der Vermittlung dieses verdienstvollen Kunstforschers verdanke ich auch eine schöne Zeichnung des Porträts von Sig. *Muzzioli*, nach welcher der Holzschnitt gearbeitet ist.

²⁾ Sitio de Fuente-Rabia que escribió en Latin el R. P. Joseph Moret C. J.

auf einen tiefen Schläfer. Seit Carl V hatte kein feindliches Heer von Belang den spanischen Boden betreten. „Im ganzen Umkreis Spaniens hörte und sah man nichts als Lärm von Kriegsinstrumenten, Rekruten einstellen, Compagnien formen, Aufsitzen, Märsche von einer Provinz zur andern, alles aber für die Provinz Guipuzcoa. Die Stadt Madrid war in einen grossen Werbe- und Waffenplatz verwandelt, täglich passirten glänzende, wolausgerüstete Truppen, ausgehoben von Herren und Städten“¹⁾.

Der Ausgang der Belagerung von Fuenterrabia, die von Land und See her, durch Condé und den Erzbischof Sourdis von Bordeaux in Scene gesetzt worden war, schien kaum zweifelhaft. Die Festung war unvorbereitet überfallen worden. Der Admiral von Castilien musste erst einige hundert Mann hineinwerfen, um die Besatzung vertheidigungsfähig zu machen. Schwere Schläge, z. B. die Verbrennung ihrer Flotte, trafen die Spanier. Der Kommandant Miguel Perez fiel auf der Mauer; durch Sprengung einer Bastion wurde der Sturm an zwei Punkten ermöglicht. Aber man liess den Belagerten Zeit sich in der Bresche zu verschanzen; und das Zerwürfniss zwischen Condé und dem Erzbischof machte dem Admiral die Bahn frei für einen Angriff auf das französische Lager, der eine völlige Auflösung bewirkte. Condé selbst rettete sich watend nach einem Boote.

Dieser grosse Tag des 7. Septembers rief in Madrid unermesslichen Jubel hervor und wurde durch grosse, mit dem Besuch des Herzogs von Modena zusammenfallende Feste gefeiert.

Besonders hatte sich ein Hauptmann in allen kritischen Augenblicken hervorgethan: *Don Adrian Pulido*. Er war ein Sohn von Madrid und man kann sich vorstellen, wie bei jenen Festen aller Augen auf ihn gerichtet waren, als Spiegel kastilischen Heldenthums. Als Miguel de Ubilla mit Nachrichten und Entsatz vom Admiral von Castilien an den Gouverneur gesandt wurde, schlossen sich ihm Pulido und Martin de Sepúlveda an, die nach Auszeichnung trachteten; es gelang ihnen in der That in die Festung einzudringen und das Vertrauen ihrer Insassen aufzurichten. Bei dem Ausfall vom 8. August, wo der Commandant fiel, wurde er verwundet. Als die „Bastei der Königin“ (1. September) in die Luft flog, vertheidigte er sechs Stunden

1654, traduc. 1763, Pamplona. S. 76. 186. 190. 193. Sitio y socorro de Fuenterrabia por D. J. Palafox y Mendoza, Madrid 1639 und oft.

¹⁾ Novoa, Historia de Felipe IV. Docum. inéd. 79, 549.

lang die Mauer. Und als am 4. eine zweite Bresche gelegt wurde, stellte er in Eile Schanze und Laufgraben her. Endlich bei dem letzten blutigen, viermaligen Sturm am 6. September wurde er durch einen Musketenschuss am Kopf verwundet. Ist nun dieser Hauptmann Don Adrian der spätere Admiral, wie ich vermuthet, so lässt sich keine bessere Gelegenheit denken für eine so hohe Beförderung des Mannes. Der König fand Geschmack an der echtsoldatischen Figur, er schmückte ihn mit dem Kreuz des S. Jago-Ordens; und sein Maler hat wohl selten Jemanden mit solchem Vergnügen gemalt wie D. Adrian.

Diess wäre also wohl die Entstehungsgeschichte jenes Bildnisses, von dem Palomino ausführlich Nachricht giebt. „Im Jahre 1639 machte er das Bildniss des Don Adrian Pulido Pareja, eines geborenen Madriders, Ritter des S. Jakobsordens, Admiral der Flotte von Neuspanien, welcher um jene Zeit hier war in verschiedenen Anliegen seines Amts bei S. M. Diess Bildniss ist in Lebensgrösse und gehört zu den gefeiertesten die Velazquez gemalt hat, deshalb setzte er auch seinen Namen darauf, was er sonst selten that:

Didacus Velazquez fecit; Philip. IV. à cubiculo, eiusque Pictor, anno 1639.

Dieses vorzügliche Bildniss gehört heute dem Herzog von Arcos¹⁾.

Eine solche Aufschrift, die indess auf ihre Echtheit zu prüfen wäre, findet sich auf dem Porträt in Longford Castle, welches von dem früheren Earl of Radnor in den zwanziger Jahren erworben sein soll. Sie steht an der linken Seite ziemlich hoch:

Did. Velasq³. Philip. IV a cubiculo
eiusq' pictor 1639.

Der Name **ADRIAN PVLIDO PAREJA** ist von späterer Hand darunter gesetzt.

Palomino erzählt, dass der König bei einem seiner Besuche im Atelier, als er des Bildnisses an einem schwach beleuchteten Platz ansichtig wurde, den Admiral in Person zu sehn glaubte und die Leinwand anredete: Wie? du bist noch hier? Hatte ich dich nicht bereits verabschiedet! Warum reisest du nicht? Dann

1) Palomino, Museo pictórico III, 331. Die Firma der verlorengegangenen Moriscos stand auf einem Pergamentblatt an der unteren Stufe und lautete:

Didacus Velazquez Hispalensis. Philip. IV. Regis Hispan. Pictor ipsiusque iusu, fecit, anno 1627. A. a. O. S. 327.

als die Gestalt unbeweglich blieb, habe er sich zu Velazquez gewandt mit den Worten: „Ich versichere Euch, dass ich mich getäuscht hatte“.

Ich weiss nicht ob eine solche Täuschung möglich ist. Vasari erzählt bekanntlich dasselbe von Tizian's Bildniss Paul III mit seinen beiden Nepoten, das viele, als es zum Trocknen in der Sonne auf einer Terrasse gestanden, für lebendig gehalten und ihm ihre Reverenz bezeigt hätten; er drückt sich aus als habe er es selbst gesehen (*Abbiamo visto ingannare molti occhi etc.* Vite XIII, 35). Die Worte des Königs klingen etwas nach Erfindung. Vielleicht ist unsere Anekdote die Umbildung irgend eines Bonmots, einer Umschreibung des damals oft gebrauchten Worts: *Verdad, no pintura*. In der That ragt das Bildniss, was Kraft und Leben betrifft, selbst unter Velazquez Werken hervor; er hat hier seinen uns bekannten Mitteln eine ganz ungewöhnliche Wirkung abgewonnen.

Er knüpft wieder an seine früheren Versuche an. Der helle, gelbgraue, nach oben dunklere Grund, ohne Bezeichnung selbst der Grenze zwischen Boden und Wand ist eigens für den schwarzen Sammt der Figur präparirt. Don Adrian steht etwas nach links, den Blick dem Beschauer zugewandt. Die Beine wieder nahe beisammen, die Füsse fast in rechtem Winkel. Die Farbe ist freigebiger als gewöhnlich verwandt: der Illusion günstig sind die sonst seltenen blendend weissen Stücke: der breite, umgelegte Spitzenkragen, die geblühten Aermel, die Federn, die Knieschleifen, das Wehrgehänge. Auch in der Stellung ist nichts vom Hofmann: er hält sich schlicht und straff wie ein Kriegsmann der vor seinem General Front macht. Es ist ein breitschultriger stämmiger Mann, ähnlich der Murillo'schen Figur des Andres de Andrade in der Northbrook Galerie. Man sieht ihm an, dass er sich nicht bedenken wird, sein und anderer Leben im Todesrachen einer Bresche zu wagen. Das gebräunte Antlitz, mit weissen Glanzlichtern, gehört zu einem nicht seltenen kastilischen Typus, aber hier in einem besonders robusten, stutzigen, grimmigen Exemplar. Die dicken, schwarzen, nahezusammentretenden, stark gerunzelten, die Augen beschattenden Brauen, die lothrechte Furche in der Mitte der Stirn, der in die Höhe geknickte Schnurrbart, das Ganze umrahmt von einer mächtigen schwarzen Mähne, die, seitlich gescheitelt, unbändig emporwuchernd, den Trotzkopf bekrönt: so stand er auf den Mauern von Fuenterrabia, so wird er auf dem Halbdeck seines

Admiralschiffes stehn. Ein Mann der am Platz ist, wo es Widerstand bis zum äussersten gilt, der nöthigenfalls ruhig die Lunte in die Pulverkammer tragen wird.

Beide Hände stecken in gelben Lederhandschuhen; in der Rechten hält er den Admiralstab, in der Linken hängt der sehr breite Filzhut, die untere Seite nach aussen gekehrt. Auf der Brust trägt er das rothemallirte Schildchen des Santiagoordens und die rothe Schärpe mit Goldsaum.

Nach Palomino malte Velazquez diess Bild mit langstiligen Pinseln und *brochas* (Borstenpinseln), um mit mehr Erfolg und Bravour (*valentia*) zu arbeiten. Es erscheint auch sehr breit, doch mehr feurig kräftig als leicht behandelt; Waagen findet sogar „fleissige Ausführung“, W. Burger wird an Tizian erinnert.

Und diess Werk fällt in dasselbe Jahr wie jenes Krucifix. Es sind zwei Pole seiner Kunst. Ein schönes Beispiel, wie der echte Künstler für jeglichen Stoff und aus ihm dessen Form schafft, und jeden Augenblick im Stand ist, sich von der Routine der Hand frei zu machen. —

Eine übereinstimmende Figur befand sich schon 1818 in Woburn Abbey, dem Landsitz des Herzogs von Bedford. Nur trägt der Admiral hier statt des kleinen elliptischen Medaillons ein grosses, rothes Ordenskreuz aufs Wams genäht. Eine fremde Hand vermochte ich nicht darin zu entdecken; es kann wohl eine gleichzeitige Wiederholung des Meisters sein. Doch nur die Figur; denn die ganze Umgebung, welche ursprünglich wahrscheinlich ebenso leergelassen war, wie in dem ersten Exemplar, ist mindestens 22 Jahre später, im Auftrag des damaligen Besitzers ausgefüllt worden. Der Admiral steht hier vor einer Wand, ein roter Vorhang hängt links bis zu Schulterhöhe herab; der braune Fussboden ist in breiten polygonen Rissen zersprungen; rechts öffnet sich der Blick auf die See, mit der Scene einer Seeschlacht. Der Himmel, am Horizont blau, ist oben mit schweren Wolken bedeckt. Alles diess verrät die Hand eines geringen Malers, der auch links unten den Schild mit dem Namen¹⁾ hingesetzt hat; an demselben Platz wie oft auf Bildnissen der Zeit, z. B. dem des *Capuchino español* im Museum des Prado. Wahrscheinlich geschah diess bei der Aufnahme des Gemäldes

¹⁾ ADRIAN | PVLIDO PAREJA | Capitan general | de la Armada y | Flota de nueva | España | Falleció en la Ciudad de la nueva Vera | Cruz | 1660. Die Maasse des ersten sind 81" × 44", die des zweiten 77¹/₄" × 42¹/₄" nach Curtis und G. Scharf.

in eine grosse Porträtgalerie. Eine Sammlung von berühmten Feldherrn besass der Marques de Leganés. Die Altamiras, in deren Versteigerung (1833) ein Bildniss Pulido's vorkommt, waren die Erben seines Titels. Ist diess dasselbe, welches mit dem Bild seiner Frau in dem Verkauf der Aston Hall Gemälde (1862) erwähnt wird?

Der Graf von Benavente.

Das einzige Soldatenbildniss, welches das Museum von Madrid besitzt, ist dasjenige des D. Antonio Alonso Pimentel, neunten *Grafen von Benavente* (1,9 × 0,88). Er war der Sohn und Titelerbe des als Vicekönig von Neapel rühmlich bekannten D. Juan Alonso, der im Jahre 1621 als Präsident von Italien und Obersthofmeister der Königin starb. Khevenhiller (Ann. Ferdin. IX, 1495) nennt ihn „ein ansehnliches christliches Subjekt, und der dem Könige viel Dienste geleistet, hat 14 Kinder, 14 Enkel und 3 Urenkel im Leben verlassen“. Der alte Glanz des Namens Pimentel wurde durch diese Söhne erneuert. Keine Familie hat dem Könige soviel tapfere Officiere geliefert, und so reichlich mit ihrem Blute gezahlt. In Calderon's Belagerung von Breda trifft unseres D. Antonio Bruder, Vicente, mit tausend Reitern aus der Lombardei ein, und Spinola empfängt ihn mit den Worten

Triunfos soberanos tendreis con imitar vuestros hermanos.

Don Vicente antwortete ihm in sieben Oktaven, in denen er, der jüngste, das Ende dreier älterer Brüder schildert. Don Garcia bezahlte bei Bergen den Sieg mit seinem Leben, Don Alonso, der 1606 unter Spinola mit einer Kompagnie diente, wurde 1617 als General der Cavallerie vor Vercelli durch eine Granate getödtet, Don Diego, General der Galeeren von Sicilien, zog nach einer Seeschlacht mit den Holländern „als todter Sieger“ in Neapel ein. Die beiden letzteren Brüder und D. Jerónimo, später Marques de Bayona, hatten den Admiral Bazan 1605 auf dem Türkenfeldzug begleitet. Und jetzt im katalonischen Krieg (1642) hatte der Sohn unseres D. Antonio, Graf von Luna, dem Heere des Königs eine Kompagnie von 800 Mann aus seines Vaters Staaten zugeführt¹⁾.

Der Erbe der Grafschaft, der Velazquez zufiel, hat indess der

¹⁾ Spinola sagt bei Calderon: Bien dirán vuestros blasones, Que aun es mas que cien finflones Un Español Pimentel.

Geschichte nichts von sich zu erzählen hinterlassen und kann trotz seines erlauchten Namens zu der Reihe der Dunkelmänner gezählt werden. Er residirte meist in seinem Stammhause zu Valladolid und gab bei den Jesuiten glänzende Feste. Als die ihrer Zeit in Spanien verehrte visionäre Nonne Suor Luisa (dieselbe welche die Infantin Maria dem Prinzen von Wales bei seinem Abschied zu besuchen ans Herz legte) aus ihrem Ort Carrion vom heiligen Uffiz nach Valladolid versetzt wurde (sie erwies sich als apokryph und verschwand in klösterlicher Abgeschlossenheit), erschien mit grossem Gefolge auch Don Antonio; er hielt eine Scheere, um ihr (wie einst San Ildefonso mit dem Messer König Receswinths der hl. Leocadia) die Hälfte ihres Schleiers abzuschneiden. Nach der Revolution von Portugal, in jener kritischen Zeit, als die Kopflosigkeit des Conde Duque verschuldete, dass die damals noch leichte Bewältigung des Aufstands durch die Sammlung der Streitkräfte auf Katalonien versäumt wurde, und als die spanischen Generale Monterey und Garay in Estremadura keine Lorbeern ernteten, ernannte ihn der König zum Gouverneur der portugiesischen Grenze; aber schon im folgenden Frühjahr (1642) wurde ihm dieser Posten zu seinem grossen Verdruss wieder abgenommen¹⁾.

Das Bildniss unsers D. Antonio zeigt die gute Constitution, der sich nach obiger Familienchronik das Geschlecht erfreut haben muss. Es ist ein Jüngling von strammer Haltung bei fünfzig Jahren und grauen Haaren. Hohe, breite, schön gewölbte Stirn mit spitzem Schopf, starke schwarze Brauen, dazwischen entspringt mit breiter Wurzel eine kurze Entenschnabelnase, der weisse Schnurrbart deckt eine ungewöhnlich lange Oberlippe. Diess gesunde Gesicht ist in einem ganz hellen, weichen, warmen Ton, pastos und verschmolzen gemalt, mit grünlich grauen Halbtönen. Der Eindruck der glänzenden mit Gold damascirten Stahlrüstung ist mit breiten, wilden Pinselstrichen erreicht. Er legt die Rechte auf den Helm, der (nebst dem Kommandostab) auf dem Tisch mit carmoisinrother Decke steht, die rothe Schärpe widerspiegelnd. An der Halskette bemerkt man Türkise.

Der helle Kopf ruht auf einem tief dunkelrothen Sammtvorhang. Himmel und Erde rechts sind eine wüste, blau grünlige Fläche.

¹⁾ El Conde de Benavente está muy sentido porque le quitaron el gobierno de la frontera de Portugal. Memorial histórico XVI, 316. 5. April 1642. Vgl. XIII, 154.

Auch dieses Bildniss ist wie mehrere dieser Zeit venezianisch angehaucht, und hat in späterer Zeit, als man den Hofkalender Philipp IV und seine *gentilhombres de cámara* vergessen hatte, sogar für Tizian gegolten; so hiess es, als es im Besitz der Isabel Farnese war und die Antecámara des Königs in S. Ildefonso zierte.

Bildnisse Unbekannter.

Die Münchener Galerie besitzt zur Zeit nur ein, wie es scheint, echtes Bildniss des Meisters, es ist der junge, noch bartlose Cavalier mit der linken am Degen, den rechten Arm in die Seite gestemmt¹⁾. Ein edles Exemplar der Rasse; Langkopf mit viereckiger kurzer, fast lothrechter Stirn, glühenden braunen Augen, Adlernase, die der Schlagschatten noch zu verlängern scheint, etwas vorstehende Unterlippe. Obwol der Pinsel nur flüchtig den Contouren folgt, so ist doch die feste Intention unverkennbar. Vielleicht das Bildniss eines Freundes, nicht weiter ausgeführt als grade für den Eindruck hinreichte. Die erdig braune Untermalung dient ohne weiteres für den leeren Hintergrund (der nach unten mit Grau leicht zugedeckt ist, so nachlässig, dass hier und da an der Contour offene Streifen geblieben sind), für die Lederhandschuhe, für das eine Ende der *golilla* und für die beschattete Seite des Gesichts. Von vielen ebenso summarisch ausgeführten Werken der Zeit (und modernen wie mit Tabaksbrühe gemalten) unterscheidet sich aber selbst diess unvollendete Bild durch den hellen, wahren Fleischton im Licht. Der Zustand giebt wenig Anhaltspunkte für Zeitbestimmung; vielleicht gehört es noch in die Zeit vor der ersten Romfahrt.

In Apsley House ist ausser Quevedo und dem Pabste noch eine dritte Büste (Nr. 159), die früher für ein Selbstbildniss galt, obwol der Bau des Kopfs ganz anders ist. Der Reiz dieses blassen, vornehmen, etwas magern obwol jugendlichen Gesichts liegt in der Einheit und Raschheit des Gusses und der geistreich nachdrücklichen Behandlung von Licht und Schatten. Auf dunkelbraunem Grund, an der abgewandten beschatteten Seite der Figur etwas aufgehellt, tritt der Kopf sehr plastisch hervor. Wenige Bildnisse sind mit so breiten, kaum nüancirten Licht- und Schattenflächen modellirt; so ist z. B. die auf der ganz

¹⁾ Pinakothek Nr. 1293; 0,89 × 0,68, aus der Düsseldorfer Galerie.

gleichfarbigen Wange stehende Linie des Nasenrückens durch kein Hilfsmittel angedeutet, und doch ist keine Form unklar. Der Kontrast der Werthmassen, besonders aber die Unterdrückung der Nüancen, verstärkt den Eindruck sonnigen Lichts, der an Solimena's Beleuchtungssystem erinnert. Ganz ungewöhnlich ist der auf Oberlicht beruhende Umfang der Schatten, welche den grössten Theil der Augenhöhle füllen und auch das hervortretende Jochbein stark betonen; dieselben werden aber durch ein schwaches Reflexlicht vor Dumpfheit bewahrt.

Palomino nennt mehrere Bildnisse von Hofleuten, für deren etwaige Wiedererkennung wir aber keinen Anhaltspunkt haben, darunter zwei Maestros de Camara: das des D. Nicolas de Cardona Lusignano, und das „sehr gefeierte“ des Pereyra, Ritters des Christusordens, „mit ungewöhnlicher Meisterschaft und Geschicklichkeit gemalt“. Ferner das des D. Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras, Marques de la Lapilla, Santiagoritters; und des Beichtvaters der Königin, des Trinitariers Fray Simon Roxas, † 1624, gemalt im Tode.

In der Dresdener Galerie (Nr. 698; $0,65\frac{1}{2} \times 0,56$) ist das Bildniss eines solchen Ordensritters. Ein ältlicher Herr von vornehmerm Wesen; die goldene Brustkette trug vielleicht das Schildchen, das rothe Kreuz ist mit wenigen breiten Strichen am Mantel angedeutet. Die ergrauten, stark gelichteten Haare sprechen von sorgenvollen Jahren, nach seiner jetzigen Wohlbeibtheit aber scheint er den Dienst im Feld mit dem bequemen Sitz in irgend einem Consejo vertauscht zu haben.

Diess Brustbild ist interessant, weil es in seinem unfertigen Zustand den Maler mitten in der Arbeit zeigt. Der Kopf ist wieder auf hellem Grund mit leichtem Braun skizzirt, und dann gleichmässig, selbst, so scheint es, den Schädel mit eingeschlossen, mit einem mittlern Fleischtön übergegangen und die Ausführung begonnen. Dann muss eine längere Unterbrechung stattgefunden haben. Die Haare sind von auffallend ungleicher Farbe, selbst die beiden Flügel des Schnurrbarts; diess scheint von zwei Ansätzen herzurühren, zwischen denen das Original mehr ergraut war. Bei der Retouche wurde ein frischer heller Ton übers Gesicht gelegt; die Aussparung von Haarbüscheln, Augen, *bigote* ist deutlich zu sehen. Vielleicht ist es Zufall, dass hierbei die Augen, besonders das rechte, glanzlose, ein krankhaftes, entzündetes Aussehn bekommen haben. In jenes helle Incarnat sollte wahrscheinlich die Modellirung mit grauen Halbtönen hinein

gearbeitet werden. Diess ist unterblieben, deshalb bilden Stirn, Wange, Schläfe, Hals eine etwas leere weichliche Fläche, die allerdings Zweifel wecken könnte, aber nur, wenn das Bild als fertig zu betrachten wäre.

Der Marques von Castel Rodrigo.

Hier mag ein räthselhaftes Bildniss seinen Platz finden, welches bisher noch nirgends besprochen worden ist: die Figur des Marques von Castel Rodrigo im Palast des Principe Pio di Savoja zu Mailand. Es gilt dort, wie es scheint nach alter Ueberlieferung für ein Original des Meisters; und wenn die Signatur am Arm des Sessels (*Velazquez f.*) mehr als zweifelhaft ist, so scheint die Gestalt des alten portugiesischen Edelmanns und die Malerei des Antlitzes der beglaubigenden Unterschrift kaum zu bedürfen. Wenigstens, als ich zum erstenmale im Oktober 1880 auf eine Mittheilung von Gustavo Frizzoni hin den Palast des Borgo nuovo besuchte, leuchtete es mir sofort aus den übrigen Ahnenbildern wie mit seinem Stempel bezeichnet entgegen; auch Giovanni Morelli der grosse Gemäldekennner hält es für echt.

Der alte Herr, eine weder hoch noch mächtig gebaute Gestalt, Kniestück, steht nach links gewandt, aber den Betrachter forschend fixirend, in schwarzseidenem Rock und Mantel neben einem ebenfalls schwarz ausgeschlagenen Sessel; auf der Lehne ruht die Rechte, einen Brief haltend, die Linke, den Zeigefinger ausgestreckt, liegt an der Degenkoppel. Im Nacken ist eine Spur von Gebeugtheit des Alters. Die weissen Haare sind so dünn dass die Schädelflächen rein hervortreten; die Farbe sehr blass, die Brauen dunkel, Schnurr- und Knebelbart weiss.

Feinheit und Bestimmtheit der Modellirung, Durchsichtigkeit der Charakteristik, bannendes Leben kann schwerlich mit einfacheren Mitteln ausgedrückt, mit weniger Farbe und Schatten keiner Menschengestalt soviel körperlich-geistige Wirklichkeit verliehen werden. Auf ganz hellem, leerem Grund (nur in der Ecke links unten ein schwaches Schattendreieck) steht der alte Staatsmann in schattenlosem Licht, das ehrwürdige Haupt ruhend auf einer weissen Halskrause. Der Blick, durch den die Persönlichkeit wie in einem Brennpunkt mit bekannter Magie wirkt, nur durch kleine dunkle Punkte accentuirt, spricht von einem langen Leben in den Staatsgeschäften, der Gewohnheit des Befehlens und forschender Beobachtung der Menschen.

Kein so hell gehaltenes Porträt des Malers ist bekannt: aber es wäre in seiner Art, das Ganze nach dem Weiss des Greisenhaars zu stimmen. So ausdrucksvoll ist es, dass man sich nicht enthalten kann, das Wesen des Mannes heraus zu lesen, und Schreiber dieses hatte die Genugthuung, seine danach gedichtete Charakteristik später in dem Abschnitt der Relation des Venezianers Girolamo Giustiniani von 1649 im Wesentlichen bestätigt zu finden¹⁾. Es muss freilich sogleich hinzugefügt werden, dass nicht alles in dem Gemälde die Hand des Velazquez bezeugt. Der Grund, der Anzug, selbst die für den alten Mann zu kräftig vollen und glatten Hände müssen übermalt oder hinzugemalt sein.

Nach dem Wappen in der rechten Ecke oben muss das Bild schon vor alter Zeit für ein Bildniss des zweiten Marques von Castel Rodrigo, Don Manuel de Moura gegolten haben; es sind nämlich die Wappen der Familien de Moura und Corte Real, des Namens der Mutter D. Manuels vereinigt. Auf ihn weist auch das Schildchen des Christusordens, den ihm einst Philipp IV gegeben, als er Olivares den Alcántaraorden abtrat (I. 214.).

Auch die Chronologie des Lebens beider, des Künstlers und des Staatsmanns, böte die Möglichkeit, das Porträt wahrscheinlich und ziemlich bestimmt zu datiren. D. Manuel ist von 1631 bis 1648 mit auswärtigen Missionen betraut gewesen, und in diesen siebzehn Jahren nicht mit dem Maler zusammengetroffen. Zuerst als Gesandter bei Urban VIII, seit 1644 als Civilgouverneur von Flandern, von wo er Anfang 1648 nach Madrid zurückkehrte. Nach dem hohen Alter kann er nicht vor 1631 gemalt sein; und da Velazquez im December 1648 nach Italien gereist ist, von wo er im Sommer 1651 heimkehrte: so bleibt für die Aufnahme nur das Jahr 1648, und die zweite Hälfte von 1651; denn D. Manuel starb bereits am 28. Januar 1652. Er war mit ungewöhnlichen Auszeichnungen bei Hofe empfangen worden; vor mehr als einem Vierteljahrhundert war seine Erhebung zum Granden eine der ersten Regierungshand-

¹⁾ „Er ist sehr thätig, obwol bereits alt. Er ist der charakterfesteste (*sodo*) Minister den der König hat, und gilt für christlich und uninteressirt; in der Unterhaltung klar und aufrichtig, obwol staatsklug und besonnen; in allen Stücken handelt er mit Mässigung und ohne Ostentation. Der König sieht ihn gern und schätzt ihn hoch, weil er freimüthig redet.“ Und Ameyden bemerkt von ihm in seinem römischen Tagebuch (3. Februar 1641): „Er hinterlässt ein sehr gutes Andenken bei allen, von Güte, Rechtschaffenheit und Tüchtigkeit“ (*valore*).

lungen des Königs gewesen; seine Entfernung aus Spanien war eine Intrigue des Olivares. Man müsste nur annehmen, dass der Kammermaler bloss den Kopf ausführte, das übrige skizzirte, und andern überliess, die Leinwand für den Salon des Familienpalasts fertig zu stellen.

Das Gemälde hat mancherlei Schicksale durchgemacht. Der Name, der in der Ecke gegenüber dem Wappen stand, ist zuge-



Der Marques von Castel Rodrigo.

deckt worden, man entziffert nur noch Castel Rodrigo, aber nicht den Vornamen. Auch Rubens hat Don Manuel in jüngeren Jahren gemalt und von Pontius stechen lassen; hier hat der Kopf ein etwas anderes Ansehen bekommen durch die lange und starke Adlernase, statt der fast gedrückten unseres Bildes. Andere Züge, die Form des Langkopfs, die Augen stimmen dagegen überein. Auffallend ist die Halskrause, welche seit

1623 am Hof von Madrid nicht mehr gebräuchlich war; sie könnte auf die Vermuthung führen, dass das Bild im Ausland gemalt sei. Nach alle dem heften sich noch mancherlei Fragen und Zweifel an das Bild.

D. Manuel war der Sohn des Crístóbal de Moura († 1613), des bekannten Ministers Philipp II, der von diesem selbst in die hohe Politik eingeführt und zum ersten Vicekönig von Portugal ernannt wurde. Sein Palast am Tajo mit den Thürmen und Galerien gehörte zu den Sehenswürdigkeiten des alten Lissabon¹⁾. Die Denkmäler der Familiengruft oder des Pantheons in

¹⁾ M. de Monconys, Voyage d'Espagne IV, 32 (1628).

S. Benito hatte D. Manuel in Rom von Franz du Quesnoy entwerfen lassen¹⁾. Aber die Revolution von 1640 trennte ihn für immer von Vaterland, Nation und Haus der Vorfahren. Diess Schicksal verdüsterte seinen Lebensabend, er sehnte sich nach Ruhe, und hatte schon 1646 den König um seine Zurückberufung gebeten.

Zweifelhafte und falsch benannte Bildnisse.

Wirklich streitige Bildnisse des Velazquez giebt es für Kenner heute nur noch wenige. Die zweifelhaften Fälle betreffen meist Wiederholungen, wo ein schwer aufzuhellendes Mehr oder Weniger von Antheil des Meisters die Frage verwickelt macht. Ihm ganz fremde Sachen sind, meist im Ausland, oft bona fide auf seinen Namen getauft worden zu einer Zeit, wo die Schätzung seiner Werke sich verbreitete, aber nur Wenige Gelegenheit gehabt hatten, sich eine deutliche Vorstellung von seiner Malweise zu bilden. Eigentliche Fälschungen sind mir kaum in zwei Fällen begegnet.

Man kann drei Klassen unterscheiden: gute Stücke in seiner Art, die wol seiner würdig wären, wo aber entscheidende Merkmale fehlen und widerstreitendes die Attribution entmuthigt;

Originale der Madrider Schule seiner und der nächst folgenden Zeit; Endlich Bildnisse fremdländischer Schulen, wo sich die Benennung, falls sie nicht ganz willkürlich ist, auf jene Uebereinstimmung gründete, welche Gemeinsamkeit des Zeitgeschmacks in zahlreichen Punkten mit sich führt. Die im folgenden angeführten Stücke sind alle sehenswerth und mir aus eigener Anschauung bekannt; ich führe sie an nur um andern *faux frais* zu ersparen. Wiederholungen, fremde Darstellungen der von ihm gemalten Persönlichkeiten sind bei Gelegenheit der betreffenden Originale zur Sprache gekommen.

I. Im Palast des Herzogs von Villahermosa zu Madrid ist das Bildniss des D. Christóbal del Corral (Curtis 159) in ganzer Figur, in der rechten Hand ein Brief, die andere auf die rothsamtmene Tischdecke gestützt. Auffassung und Ausdruck dieses Greisenkopfs mit strengem aber altersmatttem Blick sind dem Meister verwandt; die breiten aber sehr mageren Striche im Licht und die schweren braunen Schatten passen desto schlechter.

Ein Ordensritter, die Rechte das Ordensschildchen fassend, früher Olivares genannt, und *Diego Velazquez* bezeichnet, wurde von Lord Mahon 1845 dem Grafen Lecchi in Bergamo abgekauft und befindet

¹⁾ G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori*. Roma 1672 p. 282.

sich im Hause des jetzigen Earl of Stanhope zu London (Curtis 204). Es ist ein Kopf von starkem gedrungenem Bau, die dichten Brauen beschatten kleine Augen, der Ausdruck ist phlegmatischer Stolz. Die quer über die Stirn gestrichenen, seitlich gescheitelten, sehr langen Haare weisen auf die Mitte des Jahrhunderts. Die Haltung ist zu dunkel für den Meister¹⁾.

Das Brustbild eines jungen Mannes von bräunlicher Gesichtsfarbe und stark sinnlichen Zügen in der Pradogalerie (1104) ist zu hart und roh für Velazquez, aber wol in seiner Umgebung im zweiten Viertel des Jahrhunderts entstanden.

Ein anderes, der ernste gelbe Mann in der Halskrause (1103), scheint mir dagegen mit Unrecht bezweifelt zu werden; es hat wenig von Zurbaran, an den man gedacht hat, stimmt dagegen mit der in Sevilla gemalten Epiphanie (I, 147).

II. Von Bildnissen der gleichzeitigen Madrider Schule verdient einen hervorragenden Platz das im Jahre 1849 für den Louvre (556) angekaufte des D. Pedro Moscoso de Altamira. Nur durch die entdeckte Aufschrift ist es neuerdings als Werk des Angelo Nardi (I, 219) erkannt worden, von dem sonst keine Bildnisse bekannt sind, könnte also auch zur italienischen Schule gezählt werden. Eine sehr charakteristische Figur, Blick und Gebahren des vornehmen Priesters.

Eine fesselnde Gestalt ist der „Alcalde in Schwarz“, in der Sammlung von Sir John Neeld Bart., in Grittleton. Es ist ein Cavalier vom Hofe Philipp IV, in der Art der früheren königlichen Bildnisse. Edle Formen: schmale Stirn, lange Adlernase, feiner Mund, *bigote* und Knebelbart; ernst melancholischer Blick. Beide Hände gekreuzt, die Rechte mit Depesche, die Linke mit Hut, steht er da wie der Ueberbringer einer wichtigen Nachricht, in Erwartung vorgelassen zu werden. Der Strich, der glühende Ton, die gelblichen Lichter, das Roth der Lippen u. a. machen einen fremdartigen Eindruck.

Das Bildniss eines jungen Mannes mit langem schwarzen Haar und *golilla* in Burleigh House ist eine kräftige aber rohe Arbeit. Noch weniger kann das Bildniss eines Knaben mit grossem Hut daselbst in Frage kommen.

Das Bildniss eines Ritters des portugiesischen (?) Santiagoordens in Festanzug, aus der Suermondtgalerie nach Berlin gekommen (408c), ist von einem guten Meister kräftig und bestimmt gemalt. W. Burger wollte es nach der Jahreszahl 1630 in die erste italienische Reise setzen.

¹⁾ Das gelobte Bildniss eines Edelmanns, welches Rev. J. S. Ogle in Kirkley Hall im Jahre 1876 in der Akademie ausstellte, habe ich nicht gesehen.

Aber solche lange, lockige Haare wurden damals am spanischen Hofe noch nicht getragen. Vielleicht ist es italienisch.

Andere Stücke gehören spätern Zeiten des Jahrhunderts an.

Roh und dekorativ gemalt ist das Bildniss eines Corregidors von Madrid, des Santiagoritters D. Francisco de Ribas († 1660), ebenfalls mit langen, schlichten, schwarzen Haaren. Auf der Akademieausstellung von 1880 präsentirte sich dieser arme Ritter zum Schrecken der Verehrer des Malers als Velazquez (Nr. 244), obwol der Catalog schamhaft hinzufügte *The head only by V.* Dieser in stumpfem fuchsigen Ton flau gemalte Kopf war aber das Verwerflichste an dem Sir J. C. Robinson gehörigen Bildniss.

Der von Ponz und Cean aufgeführte von Goya geätzte Alcalde Ronquillo ist die im Prado Nr. 692 befindliche Figur des Buffonen Francisco Bazan, genannt *El pretendiente* von J. Carreño. Ein anderer Alcalde Ronquillo (Curtis 193) welchen José Madrazo dem Maler Wilkie verkaufte und der seitdem in englischen Versteigerungen herumwandert, ist mir nicht bekannt.

III. Zahlreicher sind die Bildnisse aus fremden Schulen. Dahin gehören einige sehr schöne Brustbilder hoher italienischer Cleriker. Den ersten Platz verdient der Cardinal des Mainzer Museums, ein geistvoller ältlicher Kopf, sehr plastisch durch scharfbegrenzte sonnige Lichter und warme Schatten. Grosse Augen voll Intelligenz und Leben, etwas nach oben gerichtet, scheinen nachdenklich ins Unendliche zu sehen; vielleicht leuchtet ihm am Himmel der Zukunft die Tiara entgegen. Wohl aus der Zeit Urban VIII und eines Carlo Maratta oder Andrea Sacchi würdig.

Der Cardinal Dezio Azzolini im Berliner Museum (413), ein ebenso charakter- und ausdrucksvolles, wie technisch meisterhaftes Bild, früher Murillo, dann Velazquez genannt, ist von Theodor Lewin nach einem Kupferstich des Alb. Clouwet als eine Arbeit des Malers Jacob Ferdinand Voet erkannt worden, dessen Art der französischen Schule näher steht als der niederländischen und italienischen. Seine Bildnisse sind in römischen Galerien nicht selten.

Das Bildniss des Cardinal Giulio Rospigliosi in der Pinakothek (1233) wurde zuerst von M. Unger (Kritische Forschungen 1865, S. 147) für Maratta erklärt und steht jetzt so im Katalog. Ich nenne noch

Die Büste eines jungen wolgenährten Porporato mit Brief und Baret in der Hand, bei E. A. Leatham, Esq. in London; und die des Prälaten in Kingston Lacy, von feiner vornehmer Auffassung und in einer dem Velazquez mehr als alle jene geistlichen Herren nahestehenden Malweise.

In dem skizzirten Kopf eines aufgebahrten todtten Franciscaners in der Breragalerie (390) mögen tausende von Besuchern die Art des in

Italien seltenen Meisters angeschaut und bewundert haben. Die plastische Sicherheit, mit der die starren Formen des Todes in der Verkürzung mit breiten, dünnen Strichen fixirt sind, hätte Velazquez schwerlich überboten. Aber wer sich dort umgesehn hat, wird vielmehr die Manier der Lombarden des siebzehnten Jahrhunderts wiedererkennen: brennend rothe Grundirung, ungenügend deckende, wenn auch mit Geschick aufgelegte Lichter und Fleischtöne. Eine Vergleichung mit dem Bildniss Nr. 155 der Brera wird keinen Zweifel lassen, dass es eine Arbeit des Mailänders Daniel Crespi († 1630) ist, „eines der grossen Italiener, nach Lanzi, die man kaum ausserhalb ihrer Vaterstadt kennt“. Auch das Bildniss mit der Sonnenblume (Nr. 440) hiess früher spanische Schule und ist ebenfalls mailändisch.

Die Skizze eines bärtigen Greisenprofils im Prado (1115) befand sich nach dem Katalog im vorigen Jahrhundert in San Ildefonso und galt als Studie des Pietro Paolo Bonzi, genannt il Gobbo de' Caracci.

Die mir bekannten, nicht seltenen, dem Velazquez zugeschriebenen grossen Reiterbildnisse in Privatsammlungen gehören meist dem Nachtrab des van Dyck an. Auch der Feldherr in ganzer Figur in Dorchester House ist ein schöner Niederländer, sowie der elegante Cavalier in Rossie Priory, ein nobler Kopf, dessen tiefes Schwarz in der Umgebung soviel als möglich wiederholt ist.

Die Bildnisse in der Galerie zu Florenz (198 und 329), den Ritter in der Pinakothek von Parma, den Maltheser bei Lord Lansdowne, den jungen Mann in Grosvenorhouse, den in der Stockholmer Galerie nenne ich nur, weil sie in berühmten Sammlungen noch immer unter dem Namen figuriren.

Das prächtige Bildniss eines polnischen Edelmanns in Pelzmütze und weitem Pelzmantel im Hause des Duke of Abercorn in London, stellt einen schönen vornehmen Mann von feurigem Wesen dar, breit und flott gemalt, aber mit zart und hell gestimmten Farben. Den Hintergrund bildet eine Meeresfläche mit Schiff, und der dunkelblaue Himmel. Dieses bei Gelegenheit der Akademieausstellung von 1875 zu den besten Velazquez in England gerechnete Bild möchte ich eher einem der gefeierten englischen Porträtisten des vorigen Jahrhunderts zuschreiben.

Im Palast Dietrichstein, im Besitz der Gräfin Clam Gallas zu Wien, befindet sich ein lebensgrosses Reiterbildniss *hors ligne*, welches nach der Ueberlieferung (Urkundliches giebt es nicht) einen Herzog von Infantado darstellt, von Velazquez gemalt und von dem Cardinal Dietrichstein aus Spanien mitgebracht sein soll. Ross und Reiter sind in der Vorderansicht gemalt, von ebenso stupender Wirkung im Ganzen wie meisterhaft sorgsamer Durchführung im Einzelnen. Der Reiter ist ein junger Edelmann von etwa vierundzwanzig Jahren, ein hübsches,

volles, frisches Gesicht, aus dem Vornehmheit und Lebhaftigkeit sprechen. Der rechte Arm mit dem Zaum ist erhoben, wie in dem Reiterporträt des Francesco Maria Balbi im Palast Balbi-Senarega zu Genua von van Dyck, der aber den Hut schwingt. Der überaus prachtvolle kastanienbraune Andalusier, von der Rasse des königlichen Marstalls, die öde Landschaft, endlich die Helle des Tageslichts geben dem Gemälde eine stark spanische Physiognomie, und bringen den Namen Velazquez beim ersten Davortreten auf die Zunge. Aber die nähere Betrachtung zeigt unzweifelhaft Rubens' Technik, seine Behandlung der Landschaft und des Gesichts in früher Zeit¹⁾. Auch der reiche Steinkragen passt nicht in die Zeit Philipp IV. Der Herzog von Infantado war zur Zeit von Rubens erster Reise schon ein alter Mann, und hatte seine einzige Erbtochter mit dem zweiten Sohn des Herzogs von Lerma vermählt, D. Diego Gomez de Sandoval, Graf von Saldaña. Dieser hat in Folge des Todes der Gemahlin und seiner Wiederverheiratung den Titel Infantado nicht geerbt, wol aber sein Sohn, der zu jener Zeit noch ein Kind war. Möglich wäre es, dass Rubens ausser Lerma auch dessen Sohn zu Pferd gemalt hätte; nach Baglioni genossen seine frühen Reiterbildnisse besondern Ruf (*Vite*, p. 303).

Der *totte Roland*, welcher aus der Sammlung Pourtalès als Velazquez für 37000 Francs von der Nationalgalerie angekauft wurde, gilt in London längst nicht mehr für ein Original des Meisters; die Malweise hat mit der seinigen irgend welcher Jahre keine Aehnlichkeit. Jene Benennung aber lässt sich mindestens bis ins zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts zurück verfolgen. Im Jahre 1820 erscheint er in der Versteigerung Duparc unter vielen spanischen Gemälden, darunter sieben Murillos, und gilt als aus Spanien gekommen. Nach andren Angaben stammt er sogar aus dem königlichen Palast, aber die Inventare schweigen. Dagegen scheint ein seltenes wenig bekanntes Schwarzkunstblatt aus dem vorigen Jahrhundert auf seinen damaligen Aufenthalt ausserhalb Spaniens zu führen; leider ist in meinem Exemplar, dem einzigen das mir zu Gesicht gekommen, die Unterschrift abgeschnitten. In der Cremer'schen Sammlung zu Brüssel war nach Curtis eine Kopie. In jenem Jahre soll es in Paris „die Augen aller Kenner überrascht und lange festgehalten haben“; der Generalsekretär des Museums Lavallée bedauerte es zur Zeit seines Einflusses nicht für den Louvre erworben zu haben²⁾.

¹⁾ Z. B. in dem Selbstbildniss mit seiner Frau in München.

²⁾ Es wurden zwei Kataloge gedruckt, verfasst von Roehn fils; in dem ersten, D * * * bezeichnet, heisst es: Pour jeter une fleur sur la tombe de l'ancien secrétaire-général du Musée, M. Lavallée, nous dirons, qu'ami des arts et des amateurs, il vint nous voir peu de temps avant sa mort; après avoir admiré cette production, il dit en nous quittant: „Que n'ai-je vu cette belle chose lorsque j'avais quelque pouvoir!“

Der noch jugendliche Ritter liegt in einer Grabhöhle auf dem Rücken am Boden, wie die Statue eines Verstorbenen auf dem Monument, schräg nach dem Grunde zu, den Kopf vorn, in einer gleichmässigen, meisterhaft durchgeführten Verkürzung. Die reichen braunen Locken fallen auf den Boden. Er trägt einen Harnisch bis an die Lenden; von da ab schwarze Beinkleider, weisse Strümpfe und schwarze Schuhe. Zur Rechten die Felswand mit Steinplatten; neben dem Kopf zwei Totenschädel, und einer zu Füßen. Am Zweig des abgestorbenen Baums hängt eine Lampe, deren erloschener Docht verglimmend qualmt. Links sieht man in eine weite Tiefe mit fernen Bergen hinunter. Die Beleuchtung, bei dem jetzigen Zustand des Bildes nicht sicher zu bestimmen, scheint dämmerig. Die breite Rechte ruht auf der Brust, die Linke an der Degenkoppel, der Degen selbst scheint unter dem Rücken zu liegen. Ist er von den Seinigen so auf nacktem Stein unter freiem Himmel gebettet worden, oder hat er sich selbst zum Sterben hingelegt? Von einer Wunde ist keine Spur. Das Gesicht ist ein Porträt: sollte Jemand sich in einer weltmüden Anwendung so haben malen lassen? Die Idee wäre spanisch.

Es ist mir nicht bekannt, ob inzwischen Jemanden gelungen ist, den wahren Urheber dieses merkwürdigen und ergreifenden Bildes zu bestimmen. „In Spanien, heisst es in jenem Katalog, galt es für ein Bild des Nichts menschlicher Grösse.“ So hat Valdes Leal, dessen ascetische Stilleben sich auf diese Idee des *Desengaño* beziehen, in der Caridad zu Sevilla einen Cavalier in ähnlicher Lage nebst einem Bischof im Sarge gemalt im Zustand der Verwesung; aber seine mit anspielungsreichen Details vollgestopften Bilder, gemalte Traktätchen, sind weit entfernt von dem einfach ernsten Stil in dem unser Bild empfunden ist. Mir schien es eher auf die neapolitanische Schule hinzuweisen. Der grünliche Ton der Lichter im Fleisch, das dünne Impasto, die breiten Hände, selbst der Typus mit der Stülpnase lässt an den Cavalier Calabrese denken; die diagonale Lage mit dem Haupt nach vorn, der alte schiefe Baum, die Landschaft an Ribera; die düstre Idee des einsamen Ritters an Salvator und seinen heiligen Wilhelm, der schweren Büssungen und dem Tod selbst in voller Rüstung sich unterzog. Aber für Mattia Preti scheint dieser Ritter zu straff und fein gezeichnet, für Spagnoletto zu dünn gemalt, und in vieler Beziehung zu gut für Salvator Rosa.





Philipp IV.

Die Reiterbildnisse.

Den Pferden gebührt ohne Zweifel der erste Platz bei der Betrachtung der grossen Reiterbilder. Velazquez, der schon in seinen herrlichen Jagdhunden als unübertroffener Thiermaler sich bewährt, war ein profunder Kenner des Baus und der Gangarten des Pferds, besonders glücklich in der Physignomik unvergleichlich schöner, lebenathmender Köpfe. Heutzutage wird die unmittelbare Wirkung dieser prachtvollen Geschöpfe etwas beeinträchtigt durch die fremdartige schwere Form: welchen Enthusiasmus werden sie bei den Reitern jener Zeit erweckt haben! Er muss schon in Sevilla Pferdestudien gemacht haben, denn er führte sich in Madrid durch ein Reiterbild ein; er konnte gewiss die berühmten Strophen auswendig, die uns sein Schwiegervater erhalten hat, wo Pablo de Cespedes das andalusische Pferd beschreibt. Manche, heisst es da, die mit viel höhern Dingen sich einen Namen machen konnten, hätten bloss auf die Zeichnung des Pferds ihren Ruhm in Gegenwart und Zukunft gegründet¹⁾.

¹⁾ Muchos hay que la fama ilustre y nombre
por estudio mas alto ennobleciera

Pferde dieser Gestalt wird man jetzt in Spanien wohl vergebens suchen. Sie sind von den arabischen, auf die man die spanische Rasse zurückführt, sehr verschieden, obwol sie aus den Gestüthen von Cordoba kamen. Vielleicht hatte man die südspanische Zucht mit flandrischer gekreuzt, der schweren Harnische wegen. Die venezianischen Gesandten unter Philipp II, Tiepolo, Badoer, Morosini sind voll des Lobs dieser Andalusier, der *razza del Rò*. Wie ein Blick auf das Grössenverhältniss von Reiter und Ross lehrt, waren sie klein, aber von guten Verhältnissen und galten in jenem Jahrhundert in Europa als Muster der Pferdeschönheit. William Cavendish sagt von denen welche er besass, sie seien Vorbilder für die Malerei gewesen, und gemacht, von Königen öffentlich geritten zu werden¹⁾. Calderon nennt sie breit von Hanken und Brust, von Hals und Kopf kurz, stark in Armen und Beinen²⁾. Aber sie waren von delicateser Constitution; und da sie sich so leicht erhitzen, bedurften sie schonender Wartung. Diese adligen Pferde waren hochgeschätzt wegen ihrer Geschwindigkeit, Klugheit und Gelehrigkeit, wegen ihres Muths in Gefahr und Gefecht, in Krieg und Stierkampf. Badoer (Relation von 1575) nennt sie die besten für die Schlacht, stets beherzt, durch Verwundung und Anblick des Bluts noch feuriger und frisch bis zum Tod. Auf ihnen beruhte der Ruf der Spanier in der hohen Schule. Sie hatten ein gutes Gedächtniss und wurden mehr durch Worte als Hüften gelenkt, „sie erwarten, sagt Valentin Trichter, oft nicht die Regierung und Führung der Füsse oder die Hülfe des Schenkels, also dass es scheint, als wenn sie der Menschen Gedanken erriethen“³⁾. Ihre Wolbeibtheit in unsern Bildern erklärt

con obras famosísimas, dó el nombre
 explica el artificio y la manera:
 Solo el caballo les dará renombre
 y gloria en la presente y venidera
 edad, pasando del dibujo esquivo
 á descubrirnos quanto muestra el vivo. Pacheco a. a. O. I, 361.

1) W. Cavendish, Duke of Newcastle, A general system of horsemanship, London 1743 fol. 21; zuerst Antwerpen 1658.

2) Proporcionado y bien hecho, fuerte, á uno y otro elemento
 dilatado de anca y pecho, les dá en sí lugar y asiento,
 de cabeza y cuello es siendo el bruto de la palma
 corto, de brazo y pies tierra el cuerpo, fuego el alma,
 mar la espuma, y todo viento. El médico de su honra I.

3) Valentin Trichter in v. Löhneisen's Hof-, Krieg- und Reitschule. Nürnberg 1729. fol^o.

sich auch zum Theile daraus, dass ein Pferd, welches der König einmal geritten, nicht mehr von Andern bestiegen werden durfte; daher „die königlichen Rosse in Folge ihres Müssiggangs im Marstall vor Fett barsten“.

Das Reiterbildniss Philipp IV.

Als der Schöpfer von Buen Retiro dessen künstlerische Ausstattung entwarf, war er auch auf ein Denkmal verfallen, für welches in Spanien eine ausführende Kraft nicht zu finden war. Wer jene Feldherrngallerie der Gegenwart im Salon betrachtete, wo die welche während seiner Leitung der spanischen Politik in der alten und neuen Welt Lorbeern gesammelt, in monumentalen Gemälden vereinigt waren, konnte die Frage aufwerfen, ob der König selbst hier nicht durch etwas mehr als ein Reitergemälde vertreten sein sollte. Der Ruhm der Spinola, Feria, Gonzalo de Cordoba, war ja der seinige. Im Hinblick auf jene Erfolge, bei der Zukunft auf Credit borgend, hatte Olivares seinem Philipp, den die Dramatiker den „grössten König der Welt“ nannten, den Beinamen „des Grossen“ ertheilt¹⁾. Zu den Kriegen am Rhein und am Po, mit Holland und England kam nun auch der Bruch mit Frankreich, wo ja der Hauptheer des Widerstands gegen die Pläne des Hauses war.

Für seinen Monarchen eine Statue zu schaffen, diese Aufgabe musste dem Minister bei jedem Blick aus dem Schloss auf den darunter sich ausbreitenden Park, die Casa del Campo, aufs Gewissen fallen. Hier ragte das überlebensgrosse Bild des Hochseligen, ein Geschenk des Grossherzogs von Toscana, das den Minister aber zugleich an seinen Vorgänger Lerma erinnerte, auf dessen Ruin er seine *privanza* aufgebaut hatte. Ein ähnliches Werk und von demselben Pietro Tacca sollte nun am Ostende Madrids in einen der Höfe von Buen Retiro zu stehen kommen.

Am 2. Mai 1634 schrieb Olivares aus Aranjuez an den florentinischen Gesandten Serrano ein Billet, in welchem er seine Absicht aussprach, eine Bronzestatue S. M. (*medalla, ó efigie á caballo* nannte er sie) von dem besten Künstler (*oficial*) dieses Fachs in Florenz ausführen zu lassen. In Uebereinstimmung mit Bildnissen von *Pedro Pablo Rubens* und nach dem Muster der

¹⁾ Im Jahre 1636. Der Name erschien zuerst auf den neuen Stempelbogen (*papel sellado*), daher man sofort S. Maj. el grande tributador nannte.

Statue Philipp III, fügte er hinzu; das erste bezeichnet wahrscheinlich die Gangart des Pferds, das zweite die Grösse. Die neue Bronzestatue sollte sich hiernach in einem Punkte von der herkömmlichen Bewegung der grossen Pferde aus der Schule Gian Bologna's wesentlich unterscheiden. Die Pferde der beiden Mediceer in Florenz, Philipp III, Heinrich IV, waren im Schritt dargestellt; Philipp IV, der erste Reiter Spaniens, sollte nach dem Vorbild der besonders durch grosse Kupferstiche verbreiteten fürstlichen Reiterbilder (z. B. Kaiser Rudolf II, von Egidius Sadeler und Ferdinand II 1629) im Galopp oder in einer der schwierigen Gangarten des „Schulens über der Erde“ erscheinen. Eine ganz neue, von der modernen Bildhauerei bisher noch nicht gewagte Form der Reiterstatue sollte an ihm zuerst verwirklicht werden. Das Pferd, wird wiederholt eingeschärft, soll „galoppiren oder curbettiren“, aber um jeden Preis bloss auf den Hinterbeinen ruhen.

Im Sommer 1635 war die Arbeit am Modell bereits in vollem Zug; Pietro Tacca verlangte nun ein Bildniss des Königs, sowie Zeichnungen des Anzugs und der Rüstung, um die Aehnlichkeit herstellen zu können. Dieses Bildniss hatte Velazquez im September 1635 im Werk, Olivares verspricht es Serrano demnächst zu übersenden. Als es aber in Florenz ankam, stellte sich heraus, dass der Bildhauer den Hauptpunkt gar nicht verstanden hatte, so nachlässig war man bei der Abfassung der ersten Instruktion verfahren. In dem schon vollendeten Modell bewegte sich das Pferd im Schritt. Die Arbeit musste von vorn angefangen werden. Uebrigens hatte Tacca bereits vor Jahren eine Statue Carl Emanuels von Savoyen in einer solchen Gangart unternommen, aber nur in kleinem Maassstab ausgeführt. Zuletzt ward auf Wunsch des Bildhauers (Ende des Jahrs 1638) auch noch ein lebensgrosses Bildniss des Königs, als Vorbild für dessen Kopf, von Velazquez hergestellt, das am 27. Januar 1640 abgeliefert wurde.

Diess zweite im Jahre 1639 gemalte Bildniss, nach Ponz (Viage VI, 109) eine Halbfigur, ist bis jetzt nicht zu konstatiren gewesen. Das erste im Jahre 1635 ausgeführte Reiterbildniss dagegen, welches als Vorbild für das Ganze dienen sollte, kann, wie ich jetzt glaube, doch das bekannte kleine Gemälde im Palast Pitti sein. Wenn ich selbst früher¹⁾ diese Annahme bestritten habe,

¹⁾ C. v. Lützw, Zeitschrift für bildende Kunst. 1883, S. 317. Ueber die Statuette Carl Emanuels in der Löwenburg bei Cassel, ebenda 1886.

so war der Grund folgender. Das Gemälde ist eine genau übereinstimmende, verkleinerte Wiederholung des grossen Reiterbildnisses in der Galerie zu Madrid. Nun aber hielt ich damals, in leichtgläubigem Verlass auf die allgemeine Annahme spanischer Kunstscribenten, diess grosse Gemälde für jenes von Palomino beschriebene Porträt, welches Velazquez nach urkundlichen Zeugnissen fast zehn Jahre später, während des Feldzugs von 1644 in Fraga aufgenommen hatte. Eigne Prüfung, die ich auf Anlass dieses Buchs anstellte, hat mir die Unrichtigkeit dieser Annahme zur Gewissheit gemacht. Ich habe mich überzeugt, dass das von Palomino beschriebene Bildniss von Fraga nicht das Reiterbild in Madrid sein kann; dass ersteres aber noch existirt, dass das grosse Reiterbild um 1635 entstanden sein muss, und also, beziehungsweise die kleine Replik in Florenz der Statue Tacca's zum Vorbild gedient haben kann.

Nach der durch ein Document des Palastarchivs bestätigten und vervollständigten Erzählung Palomino's (Museo III, 333) liess sich der König auf seiner Reise von Zaragoza nach dem belagerten Lerida aufnehmen. Er war dargestellt in dem Galaputz (*arreo de gala*), den er später auch bei seinem Einzug in Lerida trug.

Die Uebergabe dieser seit 1640 in den Händen der aufständischen Katalonier und dann der von ihnen ins Land gerufenen Franzosen befindlichen wichtigen Festung, des Schlüssels von Aragon, an den spanischen General Felipe de Silva fand am 31. Juli 1644 statt, der Einzug des Königs Sonntag den 7. August. Dieser reiste seit 1642 alljährlich nach Zaragoza, um dem Kriegsschauplatz nahe zu sein, er hatte sich auch im Frühjahr jenes Jahres mit dem Verstärkungen aus den Niederlanden zuführenden Cantelmo zu dem Belagerungsheer begeben, und hierbei war es, in dem vier Meilen diesseits Lerida gelegenen Fraga, wo Velazquez S. M. im Juni in drei Sitzungen malte. Der König war dann wieder nach Zaragoza zurückgekehrt, um sich erst nach der Uebergabe der Stadt zum feierlichen Einzug wieder einzufinden.

Nun fand aber jener Einzug nach den gleichzeitigen Berichten nicht im Costüm unseres Bildes, d. h. in Rüstung statt, sondern in rother Gala. Nach der in spanischer Sprache mitgetheilten Beschreibung des Venezianers Niccolò Sagredo fuhr der König bis zum Magdalenenthor, bestieg hier einen reichgeschirrten neapolitanischen Kohlfuchs und hielt seinen Einzug nach dem Ceremoniell der Könige von Aragon, unter dem Baldachin durch

die Strassen der Stadt bis nach der auf dem steilen Hügel gelegenen Seo oder Kathedrale (jetzt in barbarischer Weise zur Kaserne entweiht), ein Weg von einer viertel Meile Länge, zu dem er zwei Stunden brauchte. Sein Anzug bestand in „einem Koller von Gemsleder, reich gestickt mit Gold und Silber, mit rother ebenso gestickter Schärpe und Federhut“¹⁾. Dass natürlich nicht das Lederkoller selbst gestickt war, sondern das Wams, oder die *ropilla*, geht aus Palomino hervor, der ihn „bekleidet mit carmoisinrothem Plüsch“ (*felpa*) bezeichnet. Es ist diess die Tracht, welche er in der Kampagne des Jahres bei militärischen Aufzügen anlegte²⁾. Vor dem Abmarsch nach Lerida im April hielt er in Saragossa eine Truppenschau, bei welcher er unter den Salven der Geschütze die Front einer aus verschiedenen Nationalitäten bestehenden Armee von 9000 Fussgängern und 4000 Reitern abritt, und elf Stunden zu Pferde sass. „Die Tracht S. M. war soldatisch, rothes (*encarnado*) goldgesticktes Wams und Beinkleider, glattes Lederkoller, kurzer Kommandostab von glattem Holz, weisser Hut mit rothen Federn“. Ist es denkbar, dass Palomino, der hier unter dem lebhaften Eindruck des Bildnisses schreibt³⁾, einer Rüstung rothen Plüsch untergeschoben haben sollte?

Das Bildniss von Fraga muss also ein andres Gemälde sein; Palomino sagt mit keinem Wort, dass es ein Reiterbild war, ebensowenig das Aktenstück im Archiv. Diess ist nur daraus geschlossen worden, dass der König seinen Einzug allerdings zu Ross hielt. Wie sollte der Biograph in seiner Beschreibung diesen Hauptpunkt ausgelassen haben! Velazquez hatte ja den König noch gar nicht einreiten sehn, denn er malte ihn zwei Monate vor dem Einzug. Sollte man ihm in dem elenden Landstädtchen ein lebensgrosses Reiterbild zugemuthet haben, zumal da das Gemälde nicht etwa bloss skizzirt werden sollte, sondern, wie ausdrücklich gesagt wird, von da nach Madrid geschickt wurde (*para embiarle á Madrid*). Er hätte nicht die Leinwand dazu gefunden. Nun aber besitzen wir ein Original des Velazquez, welches mit der Beschreibung stimmt. Es ist

1) Su Mag^d: traya un vestido de camuça todo bordado de oro, y plata, con banda colorada. Depesche vom 24. August 1644.

2) Memorial histórico XVII, 456. El traje de S. M. fué vestido de soldado, encarnado bordado de oro, jubon y calzon, colete de ante liso etc.

3) Con tan linda ayre, tanta gracia, y magestad, que parecia otro vivo Philipo. a. a. O.

ein Kniestück, das einzige Bildniss Philipps in rothem Galaanzug, mit reich gesticktem Bandelier und Kommandostab. Diess schöne Werk ist in zwei Exemplaren vorhanden, im Dulwich College, und in englischem Privatbesitz. Der König erscheint hier genau in dem Alter jenes Jahres, d. h. als Vierziger; die heitre Farbenpracht und die malerische Ungezwungenheit der Stellung, welche dieses Porträt vor allen andern auszeichnet (*linda ayre y gracia*) passte zu einem Geschenk für die Königin. Doch betrachten wir zunächst das grosse Reiterbild.

Diess stimmt nach Stil und Alter der Person ganz gut zu der Zeit, in welcher das Vorbild für die Tacca'sche Statue hergestellt wurde, 1635.

Man betrachte nur das Antlitz des Königs! Sind das Züge und Haltung eines Vierzigers? In den uns vorliegenden Beschreibungen ist überall der Eindruck der Jugendlichkeit ausgesprochen. Stirling nennt ihn „in der Glut der Jugend und Gesundheit“. Cean Bermudez, Viardot konnten es für das verlorene Bildniss des zwanzigjährigen Jünglings halten. Das Alter lässt sich aber auch durch positive Beweisgründe feststellen. Die lange uns vorliegende Reihe von Bildnissen Philipp IV gestattet die leisen Veränderungen der in ihren Grundzügen so gleichförmigen Maske im Lauf von mehr als dreissig Jahren zu verfolgen. Diese Wandlungen liegen theils in der zunehmenden Korpulenz, theils in der Frisur. Der zwanzigjährige ist bartlos, trägt die Haare kurz an den Schläfen in einer oder zwei dünnen geschlängelten Locken, das Ohr ist frei. Bei Rubens (1628) ist die Oberlippe von einem Flaumbärtchen eingerahmt. In dem Stich von 1638¹⁾, im Jägerbild, in den Figuren zu Wien und in der Nationalgalerie, welche sich sämmtlich sehr nahe stehen, ist der Schnurrbart bereits leicht in die Höhe gedreht, und die Haare fallen in breiten, weichen, sanftgewellten Massen, das Ohr zudeckend, bis in die Höhe des Mundes und tiefer. In unserm Reiterbild bemerkt man noch das kurze Haar, die freistehenden Löckchen des Jünglings, auch das Ohr ist sichtbar, und der Schnurrbart ist erst ein dünnes sanftgekrümmtes Komma, noch nicht der stilvolle *bigote levantado*. — Diesen hätte der Maler gewiss nicht vernachlässigt wenn er

1) In: Tapia y Robles, Don Juan Antonio, Ilustracion del renombre de Grande, principio, grandeza, y etimologia 4^o. Madrid 1638. Von Hermann Panneels „Ex archetypo Velazquez.“

schon dagewesen wäre. Er galt beim Volke fast als Wahrzeichen des nationalen Königs¹⁾.

Das Gemälde stimmt auch soviel man verlangen kann mit der Statue Tacca's, an der übrigens das Gesicht von dessen Sohne in Madrid (1642) noch überarbeitet worden ist. Das jugendlich-ritterliche Ansehn und Gebahren, die mit Gold damascirte Rüstung, die flatternde Schärpe, die goldgestickten Beinkleider und Sattel, die lange Mähne des Pferdes. Nur der Hut fehlt. Die Gangart des Pferdes ist in der Statue aus schwerverständlichen Gründen verändert worden; während in dem Gemälde der Schwerpunkt auf dem Hintertheil liegt, ist er von da weg nach vorn geschoben, auch ist die Vorderhand mehr angezogen; doch nicht so stark, auch steigt das Thier nicht so steil, wie es bei der zu hohen Aufstellung der Statue erscheint. Endlich ist das Pferd leichter und schlanker. —

Hiermit wird die gewöhnliche Annahme von vier Reiterbildnissen, die Velazquez von Philipp IV gemalt haben soll, hinfällig. Das Reiterbild von Fraga-Lerida hat nie existirt. Das von Palomino (S. 334) erwähnte, auf welches er *expinxit* setzte, war wahrscheinlich das alte von 1623.

Nach dieser etwas umständlichen Klärung der Zeitverhältnisse noch ein Blick auf das Bild selbst.

Wahrscheinlich um dem Bildhauer ein deutliches Muster zu geben, ist die reine Seiten- oder Profilansicht gewählt. Das Pferd, ein schwerer gestiefler Rothfuchs mit durchgehender Blässe und funkelnden Augen, hält sich, wie öfters, in korrekter Pesade²⁾. Die Erscheinung des Reiters ist beinahe hinreissend; eleganter Spaltsitz, soldatisch-königlicher Anstand. Die Haltung des Haupts, der aufgeregte Blick in die Ferne, der ausgestreckte Arm mit dem Kommandostab — er könnte wol einen Reiterführer in Aktion vorstellen. Das Gesicht ist auffallend lebendiger als sonst. Mit den Schatten der düstern Gemäcker des alten Schlosses ist auch die Steifheit überlieferter Posituren und die versteinerte Langweiligkeit der Züge verschwunden. Die häss-

¹⁾ Il desiderio di avere un rè nato in Spagna e come si dice di convessi mustacchi. Basadonna, Relazione di 1653.

²⁾ „Diese erhabene Schule besteht in einer hohen Erhebung des Vordertheils . . . mit eingezogenen Gliedmaassen, wobei das Hintertheil in seinen stark und wol gebogenen Gelenken auf einer Stelle einige Augenblicke, wie eine Statue bewegungslos, die ganze Schwere des Körpers allein zu tragen hat.“ Heinze, Pferd und Reiter. Leipzig 1877. S. 526.

lichen Formen, mit denen das scharfe Relief der Zimmerbeleuchtung so unerbittlich war, sind kaum wiederzuerkennen. Das Licht des freien Himmels erwies sich hier einmal als Schmeichler. Man fühlt, dass der Hauch der klaren, dünnen, durchdringenden Morgenluft castilischer Berge in seine Lunge einzieht und ein helleres, flüssigeres Blut durch die Adern treibt. Das wunderbare Thier, mit dem er sich so vollkommen verstand, hat ihm etwas von seinem Lebensüberfluss abgegeben. „Reiter und Pferd, sagt Calderon von Philipp IV, schienen zu *einem* Wesen geworden“. Spielend war er Herr des herrlichen Geschöpfs: „er liess es tanzen nach dem Taktstock des Zaums, stets schien es in der Luft zu schweben mit Sprüngen und Kurbetten¹⁾“.

Die Landschaft über deren Hügel, Schluchten, Ebenen der Blick gleitet bis zum fernen Hochgebirge, mehrere Meilen weit, ist jeder Spur von lebenden Wesen, ihres Wohnens und Wirkens baar. Aber diese Einsamkeit ist keine melancholische. Sie lädt ein in die Ferne zu schweifen, Geistergespräche zu führen, sie giebt dem Manne das Gefühl, dass dies Alles sein ist, gehütet von jenen Bergriesen besser als von seinen Heeren. Nie wol ist das kastilische Hochland, mit seinen klaren Lüften, dem gesättigten, leicht ins Grüne spielenden Blau, seinem tiefen Schweigen, dem lichten Gehölz, den grossen Urgebirgslinien seiner Sierren so getreu und poetisch zugleich in Farben wieder aufgelebt; auch auf einer Leinwand unsers Malers nicht. Dieser Blick hat etwas Unermessliches. Denn da wenig bestimmte Gegenstände dem Auge Maasstäbe geben, so verliert es sich in diesen azurnen Thalgründen wie in den Tiefen des pfadlosen Oceans; alles nimmt etwas an von durchsichtigem Element.

Der Himmel klärt sich nach oben rechts auf, so dass der Reiter ins Licht emporzustreben, in ihm aufzutauchen scheint. Wogegen jene die Bewegung begleitenden Gebirgslinien nach dieser Seite abfallen.

Der Baum zur Linken, der andern eine willkommene Folie für die Modellirung des Reiters geliefert hätte, ist nur ein weisslicher Stamm, der zahlreiche Triebe ins Bild sendet, von mattgrüner wie bestaubter Blattfarbe; ja der Silberton, der über dem Ganzen liegt, ist hier am reichlichsten verwandt.

¹⁾ Deteniéndose en el aire del freno que espuma engendra....
 con brincos y con corbetas.... diré, que eran de sola una pieza
 le hizo danzar al compas el caballo y caballero?

Calderon, la banda y la flor.

Wie man sonst durchsichtigen Kleinodien eine Metallfassung giebt, so steht hier eine in Metallglanz schimmernde Gestalt im durchsichtigen Luftmeer. In jener wird alles Licht zurückgestrahlt: das gleissende Gold, der spiegelnde Stahl, die Seide, die jugendliche Wange, das feuchte Kastanienbraun des Rosses, fast alles warme Strahlen. Aufdringliche Localfarben sind zurückgesetzt, der Federbusch ist weiss und braun, die Beinkleider nussbraun, die rosa Schärpe in weisslichem Reflexlicht. In der Landschaft wird alles Licht durchgelassen, aber nur in kalten Strahlen. Hier zieht die Farbe das Auge hinein in die Tiefe des Raums; dort dringt sie ihm aus der Bildfläche entgegen. Nur das Antlitz mit seinem weisslich blonden Incarnat und kühlem bläulichem Reflexlicht steht in keinem Kontrast zum Grund, es ist unmittelbar auf den wolkigen Tageshimmel gesetzt.

Mengs sagt von diesem Gemälde: „Wenn Tizian dem Spanier überlegen ist im Kolorit, so übertrifft ihn Velazquez im Verständniss von Licht und Schatten, in der Luftperspective, welche Dinge nothwendig sind in diesem Stil (der Natur), weil durch sie die Vorstellung der Wahrheit entsteht Höchst merkwürdig ist die leichte und doch entschlossene Art, in der der Kopf des Königs gemalt ist, in welchem die Haut wiederzustrahlen scheint“¹⁾. Die Landschaft nennt er mit dem höchsten Geschmack behandelt. —

Ist nun das kleine Bild im Pitti, das Vorbild der Statue Tacca's eine Wiederholung des grossen im Prado? oder umgekehrt: gab die Statue die Veranlassung zur Anfertigung eines neuen Reiterbildchens? Hat der Beifall, den dasselbe fand, den Wunsch geweckt, es in Lebensgrösse ausgeführt zu sehn? Die Leichtigkeit, Breite, Flüssigkeit der Malweise in jenem kann ebensogut das Feuer des ersten Wurfs sein, wie die Sicherheit einer Selbstwiederholung in abgekürzter Form. Original ist es wol auf jeden Fall; die Helle des Tons, die epigrammatische Kürze mit der die Züge in wenigen Strichen fertig hingesezt sind, das haben wir nie an einer Kopie gesehn. Kopien sind natürlich oft begehrt worden und werden noch alljährlich sehr nett in Madrid angefertigt; sie sind oft für Originalskizzen ausgegeben, von Kennern gerühmt und entsprechend bezahlt worden.

Die beste mir bekannte ist die in Hertford House (24" × 24")

¹⁾ È singolare il modo facile e determinato con cui è dipinta la testa del rè che sembra rilucervi la cute. Mengs, Opere. Milano 1856. II, 149. 164. La tête blanche est de finesse merveilleuse. Imbert, Voyage.

mit Olivares als Pendant. Sie ist in satten, dem Meister eigenthümlichen Farben, in dünnem Auftrag, und nach der Sicherheit und Einfachheit der Mache, von sehr geübter Hand gemalt, doch ist der Ton schwerer ohne den Schimmer und die Durchsichtigkeit. Aehnlich aber flüchtiger ist das Exemplar in San Telmo zu Sevilla, welches aus der Salamancagalerie stammt und ein Geschenk der Königin Isabella II an ihre Schwester war (46" × 39"). Die übrigen sind weit geringer, in Farbe und Führung der Schule fremd. Das Thomas Baring'sche (23" × 17"), aus der Sammlung des Dichters S. Rogers, jetzt bei Lord Northbrook, ist ein düsteres, unruhiges Machwerk mit dicker Paste, wildem Strich und grellen Glanzlichtern. Noch ungetreuer war das ehemals in Leigh Court befindliche (18" × 6"). Der König hat hier den drohenden Blick eines Bramarbas, seine Physiognomie ist entstellt (z. B. die rundlich vordringende Nasenspitze), die Malerei flüchtig und doch hart¹⁾. Das rohste Machwerk ist das in der Akademie zu Wien (513), mit Braun und einem dunkelgrün gewordenen Blau von irgend einem Faustmaler zusammengebraut.

Hier ist der Ort, das lebensgrosse Reiterbild in der Galerie der Uffizien zu erwähnen, das von vermeintlichen Autoritäten, und selbst noch von dem scharfsichtigen Mr. Curtis für das nach Florenz geschickte Musterbild erklärt worden ist.

Der König erscheint hier umschwebt von allegorischen Flügelwesen, einer blitzschleudernden Kriegsgöttin und einer Fides, welche das Kreuz auf den Erdglobus pflanzt, ein Mohr eilt mit dem Helm hinter ihm her. Da diess Rubens'sche, aus andern Gemälden und Stichen bekannte Figuren sind (bei seiner Thronbesteigung widmete ihm Lucas Vorsterman einen blitzschleudernden heil. Michael nach Rubens), so haben besser unterrichtete Kenner das Gemälde für die Kopie eines Rubensschülers nach Velazquez erklärt, andere für eine Arbeit Gaspar de Crayer's, von dem bekannt ist, dass er in Madrid war. Der Antwerpener Maler ist dem Cardinalinfanten in dessen letzten Lebensjahren nahegetreten; sein Bildniss von 1639 hatte bei Hof so gefallen, dass der König einmal abgehn wollte von dem Vorsatz, nur Velazquez zu sitzen. Indess wird seine Autorschaft ausgeschlossen durch das Alter des Königs, der mindestens hoch in den Vierzigen

¹⁾ „Ein kleines Bild von sehr vorzüglicher Art, in dem nur ihm eigenen, hellen, klaren und doch satten Ton, weich und zugleich frei mit flüssigem Pinsel vorgetragen“. Waagen, Künstler und Kunstwerke, II, 357.

steht. Crayer war auch wol zu stolz, um banale Rubens'sche Decorationsfiguren zu kopiren¹⁾. Endlich, das kurz vorher von ihm gemalte grosse Reiterbildniss des Infanten im Louvre weicht durchaus ab von dem Bild der Uffizien, in Form wie Farbe. Nach der Uebereinstimmung des letztern mit der Beschreibung des von Rubens im Jahre 1628 zu Madrid gemalten, jetzt verlorenen Bildes im Palast-Inventar von 1636 scheint es eine spätere dort angefertigte Kopie von diesem zu sein, nur dass der gealterte Kopf des Königs, wahrscheinlich nach dem Leben, neugemalt wurde. Der Stil ist der der Schule von Madrid, in der übrigens Rubens viel studirt und kopirt wurde; am nächsten scheint es Carreño zu stehn; Kopf und Figur des Reiters aber dürften dem Meister selbst nicht fremd sein. Wie das räthselhafte Werk nach Florenz kam, ist nicht bekannt, es befand sich schon im siebzehnten Jahrhundert als Werk des Diego Velasco im Pitti.

Von dem Porträt Crayers findet sich in den Inventaren der königlichen Schlösser keine Spur. Gleichwol ist es noch vorhanden: es wurde wenige Jahre nach seiner Entstehung zum Geschenk für einen fremden Hof bestimmt und befindet sich in der Gallerie zu *Stockholm* (Nr. 762, 1,95 × 1,67). Der spanische Gesandte Antonio Pimentel, der einen so hervorragenden Antheil an der Konversion der Königin Christine gehabt hat, überbrachte es im Jahre 1652 dieser Fürstin als Geschenk seines Monarchen. Es befand sich früher in der grossen historischen Porträtgalerie des Schlosses Gripsholm; der aufgeklebte Zettel stammt noch daher²⁾.

Es ist fein und sorgfältig gemalt und trägt ganz die Handschrift Crayers. Dort gilt es für Velazquez oder dessen Schule³⁾; wer aber das Louvrebild im Gedächtniss hat, erkennt auf den ersten Blick denselben Meister. Der bizarre Bau des Schimmels

¹⁾ Cray era poco amigo de Rubens, y assi no le encargó ninguna de las pinturas que se embiaron para la Torre de la Parada (die Rubens entwarf). Schreiben des Infanten an Philipp IV vom 10. Juni 1640.

²⁾ Philip IV Kong i Span. måladt af Velasques genom den Sp: minist: Pimenteli gifrit till Drott. Christina.

³⁾ So sagt der schwedische Katalog. Der Graf Cl. de Ris meint zwar: Il est certain que, faute de pouvoir l'étudier de près, tout expert attribuera ce portrait au grand maître de Seville. C'est sa couleur, c'est son type bien connus. Gazette des B.-A. 1874 II, 221. Diesem Experten würde ich mehr verkaufsbedürftigen als kaufstüchtigen Liebhabern rathen sich anzuvertrauen. Abgesehen von der dem Velazquez ganz fremdartigen vlämischen Malweise, ist die Auffassung des Königs von der seinigen so abweichend, dass man ihm für eine andere Person halten könnte.

(mit grau gefleckten Beinën) zeigt eine von den Rossen, die Velazquez malte, ganz verschiedene Rasse. Der kleine dünne Kopf mit Ramsnase, der lange breite Hals mit hochgewölbtem Kamm, die starke Brust, die überaus hohen Beine, verrathen einen Stammverwandten des übrigen noch wunderlichern Gauls des Cardinalinfanten. Nur die lange Mähne ist spanisch, sie ist in drei Strähnen mit rothen Schleifen zusammengeknüpft.

Der König ist ein mittlerer Dreissiger, er erscheint feiner aber unansehnlicher als sonst. Hier sieht man mit Erstaunen, was Velazquez aus ihm zu machen gewusst hat, und welche Energie des *Stils* seiner Hand innewohnte. Er hält sich stark zurückgelehnt, die Beine gradeausgestreckt, die rechte Hand mit dem Hut in die Seite gestemmt. Sein Anzug ist von schwarzer Seide; er trägt das goldne Vliess; Zaum und Sattel roth mit Goldstickerei; die enganliegenden Lederstiefel gehen bis ans Knie. Der Reiter hebt sich gut ab auf der braunen Mauer eines Thorwegs, der mit vieleckigen Steinen gepflastert ist; die Säule weist auf ein Palastthor hin. Hinter ihm öffnet sich der hellblaue Himmel mit goldnem Gewölk.

Das Bildniss von Fraga.

Seit dem Ausbruch der Empörung in Katalonien (9. Juni 1640), war der Wunsch laut geworden, der König möge sich nach dem Kriegsschauplatz begeben, um den Operationen durch seine Gegenwart Nachdruck zu verleihen. Er selbst sehnte sich danach. Seit der Schlacht von S. Quentin war kein spanischer König mehr im Feld gewesen. Die Gefahr des zerfallenden Reichs, der Spott, der ihn mit seinem Schwager Ludwig XIII oder gar den Heldenfürsten des Zeitalters verglich, die Anspielungen der Kanzel und der Bühne¹⁾, das stürmische Verlangen des Volks, welches seine Abreise von Madrid für den letzten Rettungsanker hielt: alle diese Hebel hatten endlich selbst seinem eignen Entschliessung entwöhnten Willen die Oberhand verschafft über den Dämon, der ahnte, dass diese Reise seinen Sturz bedeute. Unter dem Jubel der dichtgedrängten, *Victor* schreienden, bis zum letzten Augenblick ungläubigen Menge war er Sonnabend den 26. April 1642 in einem mit sechs Maulthieren bespannten Wagen und un-

¹⁾ El soldado valiente á la vista de su Rey. *Calderon*, la esaltacion de la cruz III. Das Volk rief als er ausfuhr zur Wolfsjagd: Señor, cazad franceses, que son los lobos que tenemos.

geheurem Gefolge von Buen Retiro abgefahren. Als er von den Schaaren der meist alten kriegsgeübten Soldaten begrüßt wurde, fühlte er, dass das doch eine andere Ausübung seines Amtes sei, als Bittschriften in die Hand zu nehmen, *Miraremos* zu sagen und unter die Consulten zu setzen *Yo el Rey*. Er schrieb der Königin, diess sei der glücklichste Augenblick seines Lebens.

Die Erwartungen wurden vorläufig getäuscht. Sein Vormund war ihm gefolgt; er wusste ihn in Saragossa einzu-



Philipp IV (1644).

schliessen, und der Kreislauf der Hof-feste begann von neuem, mit einem „Abgrund von Kosten“. Der König

bekümmerte sich nicht um sein Heer, während Lamotte in Barcelona einzog und der Ruf *España se pierde* gehört wurde.

Als Perpignan fiel, das mit Roussillon für immer verloren gegangen ist, weinte er, zusammen mit Olivares, der ihn bei der Ueberbringung der Hiobspost um Erlaubniss bat, sich zum Fenster heraus-

stürzen. Als er

endlich wirklich stürzte, versuchte der König sich aufzuraffen. „Nur in einem Stück, sagte er im Staatsrath (Januar 1643), erkläre ich Euch, dass Ihr mir nicht in den Weg tretet, darin nämlich, dass ich entschlossen bin, ins Feld zu ziehen und der erste zu sein in den Gefahren, mein Blut und Leben wagend für das Wohl meiner Vasallen, um ihre alte Kraft wiederzuerwecken, die sehr gesunken ist in den Ereignissen dieser Jahre¹⁾.“

¹⁾ Memorial histórico XVI, 27. Januar 1643.

Auf dieser Reise nach Aragon begleitete ihn auch sein Maler. Man hatte damals in den Campagnen gerne Künstler bei der Hand, um Belagerungen und Schlachten zu skizziren. Die Feste in Cuenca im Jahr 1642 malte Christoval Garcia; das Castell von Pamplona Mazo. Im Jahre 1643 sandte er den Aragonesen Jusepe Martinez nach dem wiedergewonnenen Monzon, um die Belagerungswerke aufzunehmen. Diesem Manne verdanken wir einige Notizen über Velazquez' Beschäftigungen auf dieser Reise. „Ein Cavalier aus Zaragoza bat ihn um ein Gemälde seiner zärtlich geliebten Tochter. Der Maler willigte ein und machte die Arbeit mit Vergnügen, so dass ein vortreffliches Bild entstand, mit einem Wort, es war seiner würdig. Nach Beendigung des Kopfes (es war eine Halbfigur) nahm er es, um die Dame nicht zu sehr zu bemühen, mit nach Hause, um es zu vollenden. Als er es aber zurückbrachte, erklärte das Mädchen, sie werde es um keinen Preis annehmen. Auf die Frage des Alten, warum? meinte sie, es gefalle ihr zwar überhaupt (*en todo*) nicht, besonders aber nicht, weil der Kragen, den sie bei der Sitzung trug, mit feinsten flandrischen Spitzen (*valona*) besetzt gewesen sei.“ — Martinez benutzte die Gelegenheit sich um den Titel eines *pintor del rey ad honorem* zu bewerben, der ihm auch gewährt wurde, und zwar auf die Empfehlung des Velazquez, der, wenn man aus obigem Geschichtchen Schlüsse ziehen darf, wol ohne Uebertreibung sagen könnte, dass Martinez dort zu Lande der beste sei¹⁾.

Während der Reise von 1644 malte Velazquez in Fraga das schon erwähnte Bildniss des Königs. Man hat ein Packet Rechnungen gefunden, aus der *Fornada de Aragon*, die sich hierauf beziehen. Zuerst im Mai muss der Zimmermeister Pedro Colomo eine Staffelei herrichten (für 6 Realen), und ein Fenster in das fensterlose Gemach des Hofmalers einsetzen. Dieser *aposeno* war, wie sich die Akten ausdrücken, nicht viel mehr als ein Schlotmantel (*campana de chimeneo*), ohne Fussboden und mit baufälligen Wänden, die gestützt werden mussten. Während der drei Sitzungen wurde Schilfgras gelegt, und endlich (im Juli) eine Thür für 42 Realen gemacht, „denn man konnte nicht hineinkommen“. Die Zeit verkürzte S. M. der Zwerg *El primo*, der ebenfalls aufgenommen wurde. Für beide, die Majestät und den Gevatter, wurden dann auch Kisten gemacht, um sie sofort nach Madrid zu

1) V. Carderera in der Ausgabe von dessen *Discursos practicables* S. 41. 132.

expediren¹⁾. Philipp hatte die Tracht angelegt, in der er sich seinem Heer als oberster Kriegsherr zu zeigen pflegte.

Der Figur merkt man es an, dass sie fern vom Alcazar entstanden ist. Sie ist freier als jene langen, schwarzen Depeschempfänger, welche die Unerbittlichkeit, das Einerlei und die Langeweile der Etikette symbolisiren. Viel trägt dazu bei die Farbe: das Bild ist ganz Licht und Heiterkeit. Die Beine scheinen im Profil zu stehn, aber Oberkörper und Haupt wenden sich nach Rechts, den weissen Kommandostab stemmt er gegen die Hüfte, die Linke hält den Hut, während der Elnbogen sich an die Degenkoppel lehnt; dieser Arm, der sonst herabhängt, ist gebogen, so dass die Bewegung beider Arme sonderbarer Weise parallel ist.

Die Linien des Gesichts des Neununddreissigjährigen sind kräftiger als bisher, die Farbe frischer. Die von ihm sonst unzertrennliche *golilla*, deren Erfindung er einst durch ein Fest gefeiert, hat dem breiten fallenden Spitzenkragen Platz gemacht. Die Hände sind weiss, im Einklang mit den weissen Aermeln, dem hellsten Punkt im Ganzen: wolgepflegte, königliche Hände, ohne Ringe, und keineswegs „verwaschen“, wie man, unbekannt mit der Art des Malers, die Finger wenig durch Schatten zu markiren, gemeint hat.

Er trägt eine hellrote reiche Jacke mit hängenden Aermeln, deren schmale Oeffnung das Lederkoller sehn lässt. Von derselben Farbe und ebenfalls mit Silberstickereien bedeckt sind Bandelier und Beinkleider. Das einzige Gold im Bild ist das goldene Vliess. Alles übrige ist weiss: der Kragen, die Aermel des Wams im „Perlton“, mit den Spitzenmanschetten, der Spitzenbesatz an den Stiefeln, das silberne Degengefäss. Diess Weiss auf Rot lässt bekanntlich das letztere heller erscheinen: „Cameliarot“. Nur der Hut ist schwarz, was zum Anzug nicht stimmt, und wol eine Freiheit des Malers ist, der hier Weiss auf Weiss vermeiden wollte, und zu dem silberig roten Ganzen eine dunkle Stelle als zurückschiebenden Kontrast bedurfte. Sonst zeigt das Roth von Bandelier und Feder auf der rothen *ropilla* die Sorglosigkeit des Malers in solchen Dingen.

Dazu kommt nun noch vollausgegossenes Tageslicht, das sogar einen Schlagschatten des Schnurrbarts auf die Wange wirft. Das erstaunliche Relief ist erzielt durch die leere, dunkle,

¹⁾ Die Aktenstücke sind im Anhang mitgetheilt.

graue Fläche des Grundes und die in Gesicht und Figur vertheilten braunen Schattenpunkte und Linien, welche Kragen, Arm und Hut markiren.

Begreiflich ist, wie grade dieses Bildniss, ausser dem Reiterbild wol das einzige, welches Liebhaber interessiren konnte, als die Habsburger des 17. Jahrhunderts auch den Spaniern gleichgültig geworden waren, aus dem Palast verschwand. Palomino, der unter Philipp V schrieb, hat es noch gesehn; aber schon vor der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte es seinen Weg nach Paris gefunden. Wahrscheinlich kam es aus Bouchardon's Nachlass in die Sammlung Tronchin, von da in die Hände des Agenten des König Stanislaus, Desenfans, und dann in die Dulwich-Galerie¹⁾. Es giebt noch ein zweites, völlig übereinstimmendes Exemplar, das aus der Sammlung Sebastian Martinez in Cadix in die Galerie Salamanca überging, bei deren erster Versteigerung (1867) es 71,000 Francs erzielte. In die Ausstellung für die Elsass-Lothringer (1874) war es von Mrs. Lyne Stephens geschickt; jetzt befindet es sich auf deren Landsitz, Lynford Hall in Norfolk; es ist nur eine sorgfältige alte Kopie.

Die Schönheit des Gemäldes, welches der gewöhnlichen Vorstellung von dem Meister wenig entsprach, ist zuerst bemerkt worden von W. Burger, der in seiner Weise mit wenig Strichen den Eindruck unübertrefflich wiedergab²⁾.

Königliche Bildnisse von Originalität zweiter Ordnung

giebt es aus dieser Zeit mehrere, fast alle in ganzer Figur, mit der Depesche in der Rechten, die Linke am Degen und sonst wie üblich. Die folgenden sind ohne Zweifel dem Alter des Dargestellten gleichzeitig und aus des Meisters Atelier hervorgegangen; aber die genaue Bestimmung seines Antheils an der Arbeit gehört zu den mühsameren Aufgaben der Kritik, und zu den undankbarsten, denn völlige Klarheit ist doch nicht zu hoffen, und was liegt im Grund an einem Exemplar mehr oder weniger dieser steifen Majestät? Aber sie stehen an weltberühmten

1) Im Catalog der Versteigerung François Tronchin von 1798 heisst es: Il tient beaucoup de van Dyck. Il est peint avec une naïveté, une légèreté et une fraîcheur de couleur admirable. La vérité et l'effet y sont au plus haut point. Il vient du célèbre Bouchardon.

2) C'est clair et tendre comme le plus fin Metsu. Chef d'oeuvre de couleur et de distinction.

Plätzen, und wo sonst als in einem Buche wie dieses werden die Besucher Auskunft verlangen? Zu ihnen gehören die Philippe in Hamptoncourt, in der Nationalgalerie, in der Ermitage.

Sind es Kopien? Aber sie sehen Kopistenmanier sehr unähnlich.

Sind es Arbeiten der Schüler? — Vergebens sucht man ihre eigenthümliche Handschrift.

Sind es also Originale? — Zu viele Schwächen sind darin.

Der erste Eindruck ist eher günstig. Man fühlt sich vom Meister — und von der dargestellten Person berührt. Beim zweitenmal nimmt man alles zurück, alles war Täuschung. Man sah das Bild aus der Ferne, als Ganzes; nun bemerkt man das Einzelne. Man vergegenwärtigt sich ein echtes Bild: kein Gedanke! Man glaubt mit dem Stück fertig zu sein. Aber nach einiger Zeit, wenn im Vorbeigehn ein Blick die Leinwand streift, fühlt man sich wieder festgehalten, gezwungen einzulenken.

Es waren meist Bilder zum Weggeben, Geschenke an fremde Potentaten. Sie wurden gemacht mit Benutzung von Originalen; dafür sprechen gewisse abdruckartige Uebereinstimmungen; aber doch auch nach dem Leben; der König kam ja oft täglich ins Atelier, und was von ihm selbst verschenkt wurde, durfte aus keinen andern Händen kommen als des Mannes, der das Monopol hatte ihn zu porträtiren. Letzterer entwarf also die Umriss — oder liess sie abzeichnen, gab an wie das einzelne gearbeitet werden sollte, den Kopf durfte er keinem fremden Pinsel ganz überlassen. Schliesslich gab er natürlich dem Ganzen die letzte Hand. Diese Gehülfen aber hatten ihm gerade das abgesehen, was sonst das Merkmal des Meisters ist: Freiheit, Leichtigkeit, Ungestüm der Touche, und es fehlte ihnen gerade das was den Kopisten verräth: die mechanischer Umständlichkeit. Umriss, Handschrift, selbst Ton zum Theil konnten sie nachahmen, aber nicht die Sicherheit der Zeichnung, Haltung und Modellirung: da zeigte sich ihre Inferiorität.

Daher jenes *Sic et Non*. Unser Blick fällt ja immer zuerst auf das Antlitz und die Augen, darauf kam es auch den Besitzern an. Zu dem Blick aber passte die Construction des übrigen.

1. Das auffallendste Beispiel ist das grosse Bildniss im Schlosse Hamptoncourt (Nr. 82; 82" × 40"), wo der König ähnlich wie in dem Reiterbild costümiert ist. Es stammt aus dem Jahre 1638 und wurde mitsammt dem Bildniss der Isabella von Bourbon als Geschenk an deren Schwester, die Königin Henriette gesandt (S. 37). Tritt man zum erstenmale vor die hohe Wand der düstern *Second Presence Chamber*, man ruft: Velazquez! ja man glaubt ein Prachtstück vor sich zu haben. Welches Leben pulsirt in diesem frischen Gesicht, welch ritterlicher

Anstand, welch heitere Farbenfülle in dem verschiedenartigen Rot, dem Purpur des Vorhanges, dem Pfirsichroth der seidenen Schärpe, in dem Goldglanz des Panzers; welch flotter Pinsel. Aber die Freude ist nicht von Dauer.

Der Blick fällt auf den erbarmungswürdigen Löwen (Schnock der Schreiner) unter dem Tisch¹⁾, auf dem eine Königskrone nebst Helm liegt, von etwas theatermässigem Aussehn. Nun bemerkt man auch das fremdartig Lebhaftes in der Farbe. Hat der Maler seine Skizze also extra für den Geschmack der nordischen Barbaren herrichten lassen? und hielt man Rubens'schen Farbenlärm (Waagen wurde an Rubens erinnert) für englisch? Oder ist die Missethat in Britannien vollbracht worden? Schliesslich drücken wir ein Auge zu, und überlassen uns dem, was Echtes in dieser Ruine noch durchschimmert. Betrachtet man die Figur lange, so scheinen eine Menge Zusätze abzufallen und die Phantasie erblickt den König auf dem bekannten leeren grauen Grund.

2. Im Jahre 1882 liess der Herzog von Hamilton, *premier peer* von Schotland, seine Galerie unter Messrs. Christie und Manson's Hammer bringen, und die Nationalgalerie erstritt eine Figur Philipp IV, gegen den Louvre und einen Amerikaner, für 6000 Guineen. Es war der höchste Preis den bis dahin ein Velazquez erreicht hatte. Die Signatur trug zur Erhöhung des Ansehens der Leinwand bei. Sie steht auf der Depesche in groben Strichen, die Jahreszahl wäre nicht unmöglich: —

Señor:

Diego Velazques
Pintor de V. Mg^d.

1636

Die so stereotype Figur wirkt hier verschieden von früheren Aufnahmen. Die Beine, an die auswärtsgekrümmten des Cavalleristen erinnernd, geben ihr etwas ungewöhnlich steifes. Eine schlaffe Gestalt, der auch die Kleider breiter, loser um die Glieder hängen. Die dunkle Jacke, Beinkleider, Mantelfutter sind mit silbergeblühten Stickereien übersät, die Aermel des Wams von weisser geschlitzter Seide. Der graue Hut mit weiss und schwarzen Federn liegt auf dem Tisch. Die Wirkung ist ganz mit etwas dumpfem Braun und Weiss erreicht; der oberste Theil der Figur steht vor einem Purpurvorhang.

Die Behandlung ist in hohem Grade flüchtig, jedoch nicht in der Art des dritten Stils. Nur der Kopf eigentlich ist gemalt, ganz schatten-

¹⁾ Hatte Philipp IV einen zahmen Löwen? wie sein Vorfahr Juan II, der den französischen Gesandten im Jahre 1434 auf dem Thron mit einer solchen Bestie zu Füssen empfing.

los (denn das Licht kommt, wie die Schlagschatten zeigen, von vorn) in zart blonden Ton, doch von bestimmter Zeichnung; seidenweiches goldblondes Haar; das Rund der Iris die einzige kräftige Note. Diese blonde Gesichtsfarbe wird kontrastlich betont durch das silberschimmernde Costüm und das dunkle Rot des Grundes. Die Hände stecken in Lederhandschuhen; man denkt an Quevedo's grausame Spottrede, dass ein König, der sich von andern regieren lässt, nur ein Handschuh ist.

Alles ausser dem Kopf ist rein impressionistisch gemacht, ohne dass doch überall die richtige Impression erreicht ist. Allerdings, die weissen Farbenflecke (als hätte er den Pinsel abgewischt), schablonenhaft roh ausgestreut auf dem todten Braun, geben den Eindruck von Silberbrokat mit erstaunlich naiven Mitteln. Wenn man das Bild früher im Dämmerlicht des Hamiltonpalastes zwischen zwei Fenstern sah, so machte es bloss dadurch einen vielverheissenden Effekt. Aber seit es dem Licht der Nationalgalerie erschlossen ist, kann man nicht sagen, dass mehr als dieser Schein darin war. Denn dieser „superbe“ Velazquez hat weder Rundung noch Haltung, weder Modellirung noch Verkürzung. Der Monarch scheint eher zu hängen als zu stehn. Umsonst sind die Theile die sich abheben sollen mit dicken Druckern und dunklen Farben umschrieben; es bleibt eine ausgestopfte zusammengeähte Puppe. Der Kopf scheint in das Rot des Vorhanges eher einzusinken als davorzustehn. Darf man diese Arbeit dem wenn auch sehr eiligen Meister zuschreiben? Den Kopf vielleicht; das übrige kaum. Velazquez hat in den beglaubigten Figuren auch wo er das Gesicht nur skizzirte, gerade die Draperie sehr sorgfältig durchgearbeitet, wie eine Studie. Man wird keine ähnlich gemalte Figur im Pradomuseum aufzeigen können.

Dieses Impressionistische ist was heutzutage imponirt und die Liebhaber warm macht, während man weit bessern und ganz echten Stücken, wie denen in Dulwich und Dorchester House kühl und zweifelnd gegenübersteht. Besonders in England besticht der Anklang an die eignen Porträtisten. Burnet erzählt wie, als er einst mit William Simson die Hamiltongalerie besuchte, beide vor dieser Leinwand gleichzeitig ausriefen: Raeburn! — Das Bild soll aus dem Palast zu Madrid von dem General Desolle mitgenommen und durch ihn an den Kunsthändler Woodburn gekommen sein. Mrs. Jamesson fand es sehr bewundernswürdig, in allen Stücken jedem Van Dyck ebenbürtig. „Obwohl die Züge nicht angenehm sind, so ist doch unübertrefflich der Blick des Lebens, der Glanz der Farbe, die Leichtigkeit und Zartheit der Pinselführung.“ (Companion to the private galleries of art in London. 1844.)

3. Ein drittes mit weiterer Räumlichkeit ausgestattetes Bildniss besitzt die Ermitage (419; 2,01 × 1,2), welches zusammen mit dem Bildniss des Olivares (davon später) für 38,815 Gulden auf der Versteigerung Wilhelms von Holland erstanden wurde. Ein feiner Beurtheiler, der es 1839 im Haag sah, schrieb darüber: „Ich habe zu Brüssel in der Bilderhalle des Prinzen von Oranien dieselben Porträts Philipp IV und des Herzogs Olivares gesehen, welche neben den zwei schönsten Porträts von van Dyck hingen, und ich gestehe unverholen, dass mich der reiche und fein berechnende Pinsel des Rubens'schen Schülers weniger anzog, als die freie und kräftige Manier des spanischen Malers; ich blieb wie angewurzelt vor diesen beiden Figuren stehen, welche gleichsam von der Leinwand abgehoben schienen, und fragte mich im Stillen, welche Kunst es gekostet haben müsse, um die Täuschung in solchem Grade zu verbergen“¹⁾.

Die Figur steht hier mitten vor dem Tisch, der von dem breiten Mantel fast verdeckt ist; hinter ihr der dunkelrote Vorhang; zur Rechten ein grosses Balkonfenster. Balustrade, Ferne, Himmel sind in schmutzigem Hellgrau decorativ abgethan. Die an der Degenkoppel ruhende Linke hält den Handschuh der Rechten, und diese mit Eleganz die Depesche. Es war eine vornehme Hand, in der breiten Art des mittleren Stils, sie ist stark mitgenommen. Waagen²⁾ fand das Bild „in einem feinen, das blonde Colorit jenes Herrn vortrefflich wiedergebenden Silber-ton . . . breit und sicher hingeschrieben“.

Dass diess Stück für Velazquez etwas flau gearbeitet ist, fällt auf, wenn man das bis in unbedeutende Einzelheiten übereinstimmende Kniestück im Belvedere zu Wien (Nr. 611; 1,26 × 0,84) damit vergleicht. Hier klingt noch die frühere, feste Zeichnung und Plastik nach, mit den schmalen, dunklen Schatten. Aehnlich wie in der Nationalgalerie ist ein dunkles Rot auf dem Vorhang nur um den Kopf herum angelegt, dessen weisslicher Teint dadurch die perlgraue Kontrastfarbe bekommt. Der Eindruck ist männlicher, aufgeweckter als sonst.

Man sieht aus solchen Beispielen, dass seine Mittel, selbst theilweise untergeordneten Händen überlassen, nicht versagten, ja weit durchgebildeteren Arbeiten grosser Kollegen nachtheilig wurden.

Das Reiterbild des Prinzen

hat von allen Werken dieser Klasse von jeher die meisten Freunde gefunden, und mit Recht. Was nur an einer Schöpfung der Farbenkunst entzücken kann: Leben und Bewegung, allwaltendes

¹⁾ Kunstblatt 1839. S. 158 f.

²⁾ Waagen, die Gemäldesammlung in der kais. Ermitage. 1864. S. 106.

Licht und Oeffnung in die Ferne, Luft und Glanz, Massen und Kontraste, Geist der Handschrift und spielende Beherrschung der Technik, endlich Ungetrübtheit und Unberührtheit des Zustandes: alles ist hier beisammen. Der siebenjährige Prinz sitzt auf seinem hellbraunen Pony, so fest und leicht wie sein Erzeuger, der erste Reiter des Reichs, und den Kommandostab streckt er über den Kopf des Pferdes vorwärts, wie es D. Juan de Austria nicht correkter gethan haben kann. Es ist der anticipirte Reiterführer; sein kleines Ungethüm, meint Palomino, gelüstet nach der



Der Prinz Balthasar.

Schlacht, siegesgewiss unter seinem Reiter! Die Rolle war hier kaum mehr Spielzeug als bei Vater und Grossvater. Diesen Stab im Ernst zu schwenken, hatten Spaniens Könige längst verlernt. Das aus dem Rahmen, in der Diagonale herauspringende Rösslein ist mehr verkürzt als sonst. Der Leib rundet sich in der Verkürzung fast zur Kugel, um flattert von langer Mähne und Schweif.

Die Tracht ist besonders reich: breiter Federhut (*chambergo*), gestickter Kragen, das Dunkelgrün des Sammts, das Weiss der Aermel, das Roth der Schärpe mit Goldstickerei verschiedener Art übersät; lange anschliessende Lederstiefel. Durch den Contrast mit der Landschaft ist daraus von allen Reiterbildnissen das schimmerndste, blendendste geworden, „ein Juwel von Ton und Harmonie“ (Imbert). Es ist ein von bläulichen, weisssglänzenden Wolken durchzogener, frischer Morgenhimmel im Frühling. Der blaugrüne Luftton geht durch Himmel und Gebirge, ohne eine trennende Note dazwischen. Thal und Berge sind kahl, nur im Mittelgrund sieht hinter sandigem Absturz eine dünnbewaldete Kuppe hervor. Aus den Tiefen steigt dünner Nebel auf, die

Kämme aber umglänzt noch Schnee. Kein Baum bezeichnet den Vordergrund.

Auf diesem kühlen satten Grund stehen Pferd und Reiter mit ihrem braun, gelb, roth und dunkelgrünen Akkord. Der Goldglanz klingt wider in dem Silber von Wolken, Schnee und Nebel. Wie ein Seidengewebe von Metallfäden durchwirkt; wie ein Concert von Guitarren und Mandolinen. Nur das Gesicht ist ganz weich und licht, mit dünner Farbe gemalt; der fest in die Ferne gerichtete Blick der dunklen Augen drückt die ruhige Wonne der wogenden Bewegung des Galopps aus. Die tiefe Stille der Natur und die vorübersausende, metallklirrende Gestalt giebt einen zweiten Kontrast. Als hätte der Schlag eines Magierstabs in der Einsamkeit und Stille der weiten Wildniss das Kind auf dem Ross aus der Erde hervorgezaubert.

Diess Gemälde ist wol das vollkommenste Beispiel des mittlern Stils, mehr als irgend eines geeignet einen Maasstab dessen zu geben, was er auf der Höhe seiner Kraft wollte und konnte. Patriotische Glorifikationen, die ihn als Coloristen über Rubens und Tizian stellen, werden hier verständlich. Sehr zum Vortheil hat es dem Gemälde gereicht, dass es aus einem Guss und mit grösster Sicherheit und Leichtigkeit ohne Schwanken gearbeitet und ganz, auch von ihm selbst, unberührt geblieben ist. Mit Neid wird jeder Maler die Dauer seiner Farben betrachten. Man wünschte sich Maler zu sein, um diess feine und dünne Gewebe auflösen zu können, wo auf hellem Grunde (?) lange breite Züge des Borstenpinsels die grossen Flächen für den Einschlag mannichfaltiger, meist halbdeckender Uebermalungen anzetteln, welche in allen Graden des Durchscheinenden bis zu den opaken *toques* die Lokalfarbe bald dämpfen und kühlen, bald entzünden, bald mit Glanzpunkten bestreuen¹⁾.

¹⁾ Das Gemälde sah Palomino im Salon dorado (d. h. Salon de los Reinos) in Buen Retiro über dem Eingang, zu dessen Seiten sich die Reiterbilder der Eltern befanden (III, 332). Das kleine Bild in Dulwich College ist keine Skizze, sondern eine trübe alte Kopie, ohne Spur der Farben- und Lichtwirkung des Urbilds. Die beste Reproduction (die gemalten eingeschlossen) ist das Schwarzkunstabblatt von Richard Earlom, 1784 von Boydell herausgegeben. Eine grössere ebenfalls geringe Kopie war in der Salamanca-Sammlung und ist jetzt im Palast des Herzogs von Fernan Nuñez. Das Reiterbild in der Ermitage (426) stellt nicht D. Balthasar, vielleicht Carl II. dar.

Olivares,

der alle jene Kriege ausgebrütet hatte, wollte sich nun auch hoch zu Ross gemalt sehn, als Cavalleriegeneral, — obwol er nie Pulver gerochen hatte.

Das in Spanien von jeher berühmte, von Dichtern besungene Reiterbild des „grossen Protektors und Mäcenat“ des Malers (*hechura suya*), wie ihn Palomino bei dieser Gelegenheit nennt, befand sich im vorigen Jahrhundert bei dem Marques von Ensenada, und wurde erst spät von Carl III für den Neuen Palast erworben. Durch eine freilich schwache Radirung von Goya (1778) wurde es allgemein bekannt. Cean Bermudez meint, der Maler habe sich hier besonders zusammengenommen (*se esmeró*); er hatte ein schwer zu übertreffendes Vorbild in dem Bildniss des Vorgängers des Conde Duque, des Herzogs von Lerma, den Rubens im Jahre 1603 ebenfalls in voller Rüstung zu Pferd gemalt hatte.

Der hochfahrende Minister wollte in der Aktion des Feldherrn, der Tausende zum Angriff führt und ihnen den Weg der Ehre mit Gefährdung des eignen Lebens zeigt, dargestellt sein. In reicher, mit Gold damascirter Rüstung, in breitem Hut mit Federbusch, rother goldgestickter Schärpe, so sprengt er, augenblicklich in korrekter Pesade sich haltend, auf seinem andalusischen Rothschimmel, in diagonalen Richtung nach dem Hintergrunde zu. Er scheint aus dem Wald gekommen zu sein an einem Punkte, wo sich der Blick über eine sehr weite Ebene öffnet, in welcher Reiter-schaaren bereits engagirt sind. Er wendet sich zurück nach den Seinigen, die er auffordert, nun in diesen Kampf einzugreifen, in dessen Richtung der Kommandostab weist. Aus der Ortschaft hinter dem Schlachtfeld steigen Rauchsäulen auf. Später galten sie als Symbol der Feuersbrunst, die er zum Unheil Spaniens entfacht hatte, und Quevedo sah ihn wie Nero über dem Brande Roms¹⁾.

Diess sieht aus wie eine bestimmte Aktion, es erinnert an die Schlachtstücke des Salon grande im Buen Retiro; ja José Leonardo hatte den Herzog von Feria fast in derselben Wendung dargestellt, nur ist sie hier begründet durch eine Mittheilung

¹⁾ Quevedo, *Á la muerte del C. D. Romance*:

El que sobre ser la causa	como á Roma cuando ardía
se gozó en ver nuestras penas,	vió Neron sobre Tarpeyo.

(Obras III, 485.)

welche dem General der Offizier hinter ihm macht. Olivares, obwol er nie im Felde mitgewesen, vielleicht gerade deshalb, schwärmte für den Krieg, er bekannte, nicht leben könne er ohne Krieg¹⁾. Nicht ohne Neid mag er jene von ihm selbst entworfene Feldherrngalerie betrachtet haben, in der er *sich* vermisse. Jedenfalls war er der leidenschaftlichste militärische Dilettant, den Spanien gesehen hat. Schon beim Einfall der englischen Flotte in Cadiz (1626) hatte ihm der König den Titel eines Generals der Cavallerie von Spanien verliehen²⁾. Am Vorabend des Kriegs mit Frankreich hatte er durch den Basken Otayza vierhundert auserwählte Soldaten zusammengebracht, meist abgedankte Offiziere, die unter die etwas junge Armee vertheilt werden sollten. Bei deren Musterung an der Puerta del Sol sah man ein Banner mit Farben und Wappen der Guzman flattern. Diese Soldateska des Ministers behandelte die Residenz wie eine eroberte Stadt, also dass der Corregidor das Verbot des Waffentragens aufzuheben sich genöthigt sah. Im Jahre 1640 veranstaltete er zu Ehren eines wallonischen Regiments ein Soldatenbankett in Buen Retiro. Als zur Bekämpfung des katalonischen Aufstands von den Grossen des Hofes das Kronprinzenregiment geschaffen wurde, mobilisirte auch Olivares ein Bataillon und eine Schwadron *hidalgos* von seinem Anhang, die in der Schlacht bei Las Horcas am 7. Oktober 1642 „Wunder der Tapferkeit“ verrichtete, freilich war ihr Hauptmann weit vom Schuss. Der Hofhistoriograph Virgilio Malvezzi, ein glatter Bologneser, hatte bereits geschrieben, „dass ihm keine von den Eigenschaften eines grossen Generals fehle, ausgenommen die, dass er im Feld gewesen“³⁾.

Diese akademische Generalschaft und Theaterschlacht kann gegen das Bild verstimmen, und der Carl V Tizians, dessen *einsame* Figur aus einer *wirklichen* Schlacht herausgenommen war, ist eine fatale Nachbarschaft (obwol Mr. Beulé das Umgekehrte behauptet). Dieser General ist ein *humbug*, wie seine braunen Haare. Die Gewohnheiten des alternden Mannes waren

1) Nach Contarini sagte er einmal, *che non può stare senza far guerra*.

2) Khevenhiller, *Annales Ferdin. X*, 1033.

3) El Conde Duque para ser de los mayores Generales ninguna virtud le falta, y para que le confiesen todos que le vean, General, le falta soltanto no pelear en los ejércitos. Le excluye del nombre del gran soldado, mas el mandar en ellos le da el de Gran General. *V. Malvezzi*, *Sucesos principales de la monarquía española en 1639*. Madrid 1640.

nichts weniger als soldatisch. Seine Feinde spotteten über solch „heroischen Minister und grossen Mann“, der so zärtlich war, dass er sich (wie in Barcelona 1632) versagen musste, ein Schiff zu besteigen, weil er die Seekrankheit bekam¹⁾. Als sein Bildniss 1635 in der Calle mayor zum Verkauf ausgestellt war, wurde



Olivares.

es am hellen Tage von den *mozos* mit Steinen beworfen²⁾, dasselbe geschah in Zaragoza im Jahre 1642.

Indess diess sind von aussen hereingetragene Vorstellungen: die Figur, muss man gestehn, passt ganz gut zu der Rolle, und wüsste man nicht wer es ist, man würde vielleicht einen General des grossen Kriegs, einen Führer schwerer Eisencentauren in ihm vermuthen. Typen erhalten sich ja

in Familien wie Namen, wenn Geist und Kraft längst dahin sind. In der That ist das Porträt von einem Franzosen als Bild eines Helden geschildert worden³⁾.

Das Bild ist dem des Königs sehr ähnlich gemalt, mit welchem man es in Kopien zusammengestellt sieht. Die silberige Pappel ist um keine Note tiefer als Ferne und Himmel. Weisse Glanz-

¹⁾ De esto se rien el Richelieu, y el Sueco, hartos de andar á mosquetazos. ¡Y que piense ser heroico ministro y hombre grande quien no sabe sino de cosas muelles y flojas. Novoa in Docum. inéd. 69, 170.

²⁾ Si è detto che a un Ritratto del Conte, che teneva un pittore nella strada maggiore per vendere, fusser tirati sassi da ragazzi. Florent. Dep. v. 4. Aug. 1635.

³⁾ Le héros fait le geste de commandement avec naturel et simplicité, et de même qu'il va se battre franchement, sans rodomontade et sans emphase, de même l'artiste le peint sans déclamation etc. *Charles Blanc*.

lichter sind auf Wolken, Weissdornblüten, Brand und Kragen ausgetheilt.

Die Attitude von Pferd und Reiter war nicht Erfindung des Künstlers. Sie stammt wahrscheinlich aus Rubens' Schule, liegt übrigens für ein Feldherrnbildniss sehr nahe. Ich erinnere an das Bildniss des Grafen Albert von Arenbergh, der den Kommandostab aber in dem zurückgebognen Arm hält; an die Skizze von Esaias van de Velde im Museum zu Rotterdam (217); beide sitzen besser zurückgelehnt. Denn nicht zu läugnen ist, dass unser Reiter keinen leichten Eindruck macht, das kommt ausser dem krummen Rücken, der dem Sitz etwas Hockendes giebt, von dem stark verkürzten Vordertheil des Pferdes, das gegen den Reiter zu sehr zurücktritt. Ueber den Akten und in den Hofintriguen war aus dem elegantesten Reiter Spaniens eine andere Gestalt geworden. Schmeichler nannten diese gewölbten Schultern, die nach dem Gil Blas wie ein Buckel aus-sahen, „Schultern des Atlas der Monarchie“¹⁾. Der Sattel erscheint zu nahe am Pferdehals. Auch dieser Zug findet sich wieder in dem merkwürdig übereinstimmenden Reiterbildniss des Francesco Maria Balbi, im Palast Balbi zu Genua, von van Dyck. Velazquez kann das Werk bei seinem Besuch in Genua im Jahre 1629 gesehen und skizzirt haben.

Von unsrem Reiterbild giebt es zwei kleinere Wiederholungen, in halber Lebensgrösse. Das eine befindet sich im Besitz des schottischen Lord Elgin, in Broomhall, in der Grafschaft Fifeshire, das andere in der Galerie zu Schleissheim. Beide sind keineswegs Copien, sondern sehr original, das erste vielleicht von vorzüglicherer Arbeit als das grosse; wahrscheinlich sind sie früher als dieses. Gewiss ist, dass die Umgebung einen ursprünglicheren Zustand zeigt, während in der Gruppe selbst wenig Unterschied ist, nur dass das Pferd in beiden ein Schimmel ist.

Der Abfall des Bergrückens, auf den der Reiter heraustritt, erscheint hier ziemlich steil, also dass der Prospect der Ebene unten unmittelbar an die Kante des Hügels ansetzt. Der dichte weisse Pulverqualm, der von dort aufsteigt, giebt den Grund ab für die Vorderhand des Pferds.

Diese Anordnung war auch auf dem grossen Bilde zuerst

1) *Calderon*, Casa con dos puertas mala es de guardar I:
con quien el peso reparte
de tanta máquina, bien
como Alcides con *Atlante*.

beabsichtigt und angelegt. Man erkennt unter der gegenwärtigen Oberfläche noch die von rechts nach links absteigende Contour des Bergrands. Dann aber hat es dem Maler beliebt, einen Mittelgrund zu schaffen, indem er den Abfall des Hügels sanfter und vom Standpunkt des Betrachters aus übersichtlich machte, wol in der Absicht, zwischen dem kommandirenden General und dem Gefecht einen Zusammenhang herzustellen. Auf der Mitte des Pfads abwärts sieht man den Cadaver eines Pferds, und weiter einen galoppirenden, blasenden Trompeter; die kämpfenden Truppenmassen sind bedeutender.

Auch sonst sind einige Veränderungen bemerkbar. Statt der schweren Wolkenhaufen dort, welche hier und da Sonnenblitze durchdringen, erscheint das Himmelsblau von streifigen Schichten unterbrochen, die mit Flocken und Knäueln wechseln. An die Stelle der zwei hellen Pappelstämme zur rechten, mit spärlich belaubten Sprossen, sind Eichen getreten, welche dichte Zweige hervorstrecken, daneben ein blaugrüner Busch.

Für das ältere Exemplar möchte ich das schottische ansprechen, weil es das dunklere ist: der Schritt vom dunklen zum hellen ist wahrscheinlicher als der umgekehrte. Diess herrliche Bild steht vielleicht wie kein andres jenem Farbengefühl nahe, in dem die Venezianer allen Zeiten unerreichte Vorbilder geliefert haben. Alle die es gesehn haben, sprachen sich begeistert aus über das wunderbare bewegte Leben, die erstaunliche Meisterschaft der Farbe und des Helldunkels, die Kenntniss in der Zeichnung des Rosses. „Was die Einzelausführung betrifft, so dürfte eine so glänzende Offenbarung künstlerischer Macht in so kleinem Raum schwerlich zu übertreffen sein“¹⁾. Selten ist der dem Velazquez eigene, so unnachahmliche Lichtschimmer entzückender herausgekommen. Der tiefblaue Azur, von weissen lichtglänzenden Wolken durchschnitten, giebt den Grund für die von einem Sonnenblick beleuchtete Gestalt. Das Gold der damascirten Zieraten der Rüstung, des Geschirrs, die Brokatstickerei an Satteldecke und Beinkleidern, die Blitze der Musketen, das alles funkelt wie ein Geschmeide von Gold, Diamanten und Edelsteinen.

Das dritte Exemplar befand sich als Gaspar de Crayer in der Galerie zu Schleissheim und wanderte von da, seit es Otto

¹⁾ Athenæum 1876. I, 62. *Waagen*, Treasures IV, 444. Of great life and animation of conception, admirable in keeping, and broad and masterly in execution. Grösse 49" × 40". Schleissheimer Bild 1,35 × 1,14. Pradobild 3,13 × 2,39.

Mändler im Jahre 1865 als Velazquez erkannt hatte, in die Pina-
kothek zu München, wo es fast allein unsren Meister repräsen-
tirt. Neuerdings ist es wieder an die alte Wand des verödeten
Schlosses zurückversetzt worden. Es erfreut sich, wie es scheint,
nicht des Beifalls der Kenner, obwol es in Ton, Palette und
Lockerheit des Strichs bei voller Sicherheit der Zeichnung un-
verkennbar die Signatur des Meisters trägt.

In der Richtung auf Ausschliessung der Schatten und Ent-
behrlichmachung der Kontraste ist er kaum je weiter gegangen
als in diesem Bilde. Er wollte einmal Ernst machen mit dem
Licht der vollen erbarmungslosen Sonne eines spanischen Som-
mertags. Er häuft soviel als möglich reines Weiss: der Pulver-
dampf, der Schimmel, eine die Farbe tötende Mittagsbeleuchtung.
Die dunkelste Partie ist der das Licht im Metallreflex aus-
strahlende polirte Harnisch. Aber der Kopf hat dabei ge-
wonnen: wer sich den Conde Duque nach dumpf gewordenen
Schulbildern auch in der Farbe finster vorgestellt hatte, fand sich
hier überrascht durch die blauen Augen, die röthliche Gesichts-
farbe und den blonden Bart eines wahren Gothmann. —

Man kann sich denken, wie oft das Madrider Bild zur Zeit
seiner ministeriellen Allmacht auch in kleinem Maassstabe für
seine Verehrer kopiert worden ist, zuweilen als Pendant des
Königs. Solche Kopien, Skizzen genannt, finden sich z. B. in
der Galerie von Sir R. Wallace, wo die Farbe des Originals gut
getroffen ist¹⁾, eine geringere in der Galerie von San Telmo,
wo man von der Landschaft an beiden Seiten etwas mehr sieht
als im Original.

Für die Zeitbestimmung des grossen Bildes giebt das Alter
des Mannes und der Stil Anhaltspunkte. Nach dem Madrider
Katalog gilt der Zeitraum von 1639—42 für sicher, — Gründe
sind nicht angegeben. Indess hat der Kopf noch nicht den ge-
dunsenen Alterstypus, der schon in dem von Panneels nach Ve-
lazquez gestochenen Blatt (1638) auftritt, und dürfte kaum nach
1637 gemalt sein. Nach Ton und Helldunkel könnte man das
Gemälde sogar noch früher setzen als den um 1636 gemalten
Prinzen, der klarer und heller in der Haltung ist, und nicht allzu-
weit von der Feldherrngalerie in Buen Retiro.

¹⁾ W. Burger hielt es für den „premier jet“. C'est un des tableaux où le
maître a prodigué ses qualités les plus fougueses, en conservant sur ces touches
brusques une singulière finesse de coloris.

Die Bildnisse Philipp III und der Margaretha von Oesterreich.

Es scheint, dass man an solchen Reiterbildern gar *nicht* genug haben konnte; und da es unter den Lebenden Niemanden mehr gab, der in eine so hohe Gesellschaft aufgenommen werden konnte, so griff man zu den Vorfahren. Von Carl V und seinem Sohn hatte man solche Bildnisse von Tizians und Rubens Hand; die Lücke zu ergänzen, wurde nun Velazquez aufgefordert. Im „Saal der Reiche“ kommen unter seinem Namen die Reiterbildnisse der Eltern des Königs vor, in Goldrahmen.

Velazquez hat beide nie gesehen; hat er also die Reiter wenigstens nach irgend welchen Bildnissen eines frühern Hofmalers kopirt? Allein diese Figuren haben nichts von seiner Weise zu irgendwelcher Zeit. Liess er sie von Gehülften arbeiten? Aber in den vierziger Jahren, wo diess geschehen sein müsste, malte Niemand mehr so in Madrid: auch machen sie nicht den Eindruck von Kopien. Jedermann würde die Köpfe für sich allein ohne weiteres einem Pantoja de la Cruz oder Bartolomé Gonzalez zuschreiben. Sie müssen vor 1611 gemalt sein, wo Margaretha starb.

Es werden also alte Reiterbilder dagewesen sein. Bei der Einrichtung des neuen Lustschlosses von Buen Retiro waren sie sehr willkommene Dekorationsstücke; nur schienen sie etwas altfränkisch, und da man sie ohnehin breiter haben musste, so beschloss man sie einer gründlichen Umgestaltung zu unterwerfen. Die Köpfe und das Kostüm, die Satteldecken liess man unverändert, Pferde und Landschaft die nicht mehr gefielen, wurden ganz neugemalt, und zwar so gründlich, dass man in dem einen gar nicht mehr angeben kann, was früher dagestanden hat.

Philipp III (Prado 1064, 3,00 × 3,14) reitet einen schweren Schimmel, der sich in der Pesade erhebt und in der Diagonale von links nach rechts steht. Dabei wirbelt Staub auf; Mähne und Schweif wallen in der frischen Meeresbrise bis auf die Knöchel herab. Hier hat er auch etwas an der Figur korrigirt; der rechte Arm mit dem Kommandostab wurde weiter vorgerückt; der alte Arm aber nur locker zugedeckt, und die veränderten Panzerringe bloss flüchtig skizzirt, auch die Hinterhand des Pferdes wurde anders gestellt. Die breiten angesetzten Streifen rechts

und links sind dunkler, weil das deckende Weiss fehlt, welches der Neumalung in den alten Theilen als Grundlage diente.

Der Ort ist eine breite Meeresbucht. Das Ufer jenseits der unruhig gekräuselten Wasserfläche zeigt blaue Hügel und einen barettförmig geformten Gipfel.

Alles, die Farbe des Pferds, das Meer, die Wolken, die Berge sind in einem weissen Ton retouchirt, der dem Bild ein etwas weichliches Wesen gibt, das übrigens zu dem Kopf stimmt, in dem der Grad der Abwesenheit von Intelligenz, Initiative und Ausdruck merkwürdig ist.

Das Gemälde der Königin (Nr. 1065; $2,97 \times 3,09$) ist viel dunkler und schwerer in der Farbe. Sie erscheint gealtert, die Züge härter, als in dem schönen zarten Bildniss von Pantoja de la Cruz im Museum (Nr. 926). Ihr Gesicht mit der Habichtsnase, dem kleinen eingezogenen Mund hat etwas kakaduartiges bekommen, wozu auch das hohe Hütchen mit dem weissen Federbusch zufällig passt.

Sie reitet einen prächtigen hochgestiefelten Goldfuchs mit Blässe und gemischter Mähne, der ebenfalls schräg von Rechts nach Links im Schritt geht, sodass also beide Gatten aufeinander zuzureiten scheinen.

Die Landschaft ist hier gebirgig, mit hart aneinander geschobenen Hügeln und dichtem Unterholz in den Schluchten. Aber man entdeckt unter dem Abhang und Wäldchen links noch einen früher dagestandenen Park und Prunkgarten, darin von hohen Bäumen umgeben ein sechseckiges Parterre mit Beeten und einem prächtigen Springbrunnen, drei Schalen übereinander, Statuen am Schaft; wahrscheinlich Aranjuez. Diese alte Umgebung muss besser gestimmt haben zu der Gala der Dame als die jetzige, in der man sie eher im Jägerkostüm erwartete. Die Ferne ist in dunklem trübem Grün, der Abendhimmel von rothgelben Wolkenschichten durchzogen. —

Um die vom Künstler beabsichtigte Wirkung aller dieser Reiterbilder zu empfangen, müsste man sie freilich anders als in ihrer gegenwärtigen Unterbringung sehen. R. Cumberland schildert in beredten Worten ihren Eindruck in dem grossen Speisesaal des neuen Palasts, wo die beiden Königspaare, Olivares, Philipp II von Rubens und Vanloo's Philipp V zusammenhingen. Grösse, Kraft der Farbe, Glanz des reichen Costüms, das so fühlbar nahetretende Wesen altspanischer Majestät, vor allem die prachtvollen Rosse, machten eine unvergleichliche Gesamtwirkung.

Letzte Bildnisse des Conde Duque.

Von Bildnissen des Olivares aus den letzten Jahren seiner Macht sind mindestens drei bekannt, an welchem Velazquez mehr oder weniger Antheil hat; dazu kommen drei bis vier Kupferstiche, von welchen zwei sogar ihm selbst zugeschrieben worden sind, und mehrere Kopien.

Bei allen ist die Entstehung nach dem Sturz des Ministers (Januar 1643) ausgeschlossen. Bei dem allgemeinen und dauern- den Abscheu, dem sein Andenken verfiel, wird Nachfrage und Angebot der keineswegs einnehmenden Gestalt aufgehört haben. Da er aber schwerlich andern als seinem Günstling gesessen hat und bei seinem drangvoll vielbeschäftigten Leben nicht allzu oft, so werden bis dahin die mehr oder weniger aufrichtigen Verehrer sich an diesen gewandt haben, und ebenso er selbst, wenn er Jemanden sein Bild schenken wollte. Dann wird eine Wiederholung nach einem im Schloss aufbewahrten Original oder einer Skizze veranstaltet worden sein.

Dies wird nun auch durch die Beschaffenheit der Bildnisse bestätigt. Es sind darin Nüancen im Ausdruck, im Ton, je nachdem mehr oder weniger Farben auf die Palette genommen wurden, man sieht ihn ganz oder halb oder als Büste: aber Umriss, Züge, Modellirung, Einzelheiten stimmen so überein, wie bei mechanischer Vervielfältigung kaum mehr der Fall sein könnte. Alle gehen also auf ein Vorbild zurück, es sind Atelierbilder mit mehr oder weniger Antheil des Meisters. Aber dieses Vorbild wüsste ich unter den vorhandenen Exemplaren nicht zu bezeichnen. Auch das Original des Stichs von Hermann Panneels ist nicht bekannt¹⁾. Dagegen haben wir in Deutschland eine gut gemalte Replik in dem aus Modena stammenden Bildniss der Dresdener Galerie (622). Der Minister, Halbfigur, mit dem grossen grünen Alcántarakreuz auf Rock und Mantel, steht an der rechten Seite des Rahmens und empfängt oder überreicht einen Brief. Aus den schwach geröteten Zügen ist der Situation angemessen alles Finstere weggeglättet. Im Gürtel ist der goldene Schlüssel an-

¹⁾ Es wurde gearbeitet zu dem Werke von J. A. Tapia y Robles, *Ilustracion del Re nombre de grande*. Madrid 1638. Die Büste befindet sich in einem ovalen Rahmen mit gerollten Verzierungen, Wappen und Oelzweigen. Oben steht: *Sicut oliva fructifera*. Psalm 51. Unten: *Ex Archetypo Velazquez — Herman Panneels f. Matrii 1638*. In Linienmanier mit Punkten.

gedeutet. Ein *pentimento* an der zuerst breiter und tiefer gezeichneten Perrücke spricht nicht für eine Kopie. Die ausgestreckte Hand mit den röthlichen Reflexen ist für diese Zeit sehr ausgeführt. In Uebereinstimmung mit jenem falschen Haar (das die Ohren völlig bedeckt), hat das Gesicht einen röthlichen Ton bekommen, der durch den weisslichen Grund noch betont wird; auch das Fehlen der hohen Lichter schwächt den plastischen Eindruck. Daher die Zweifel an dem Bild, obwol Pinselstrich und Modellirung der innern Züge im Lichte echt aussehn. Das Auge erhält ein glasiges Aussehn durch den breiten Glanz der Hornhaut, der mit dem Weiss der Lederhaut verschmilzt. Die Kontour des Mantels ist an beiden Seiten durch breite Linien wie nachzitternd wiederholt, offenbar zum Behuf der stereoskopischen Wirkung.

Nach demselben Original, breit, markig, feurig ist das Brustbild in der Ermitage (aus der Sammlung Coesvelt) gemalt; aber wie oft bei eiligen Arbeiten fast monochrom in einem fahlen erdigen Ton, der den Eindruck eines Fieberkranken macht¹⁾. Das Kreuz ist nur grau angegeben, die Iris braun. Nahe besehn, besteht das Gesicht bloss aus scharfbegrenzten, mit breitem Pinsel hingetzten Werthen von Hell und Dunkel. Der Ausdruck ist abstossend.

Ebenda befindet sich noch ein Bildniss in ganzer Figur, in schwarzsammtner Hoftracht, das aus der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland mit dem Pendant Philipp IV für den Preis von 38850 Gulden erworben wurde, allein aber auf der Auktion Lapeyrière in Paris, 1825, nur 11520 Francs erreicht hatte²⁾. Dieses etwas überschätzte Gemälde kann nur für Schularbeit mit des Meisters Correkturen gelten. Stellung und Umgebung stimmen ganz mit dem Bildniss aus den zwanziger Jahren (I, 212 f.); nur der Kopf ist der des Fünzigers; der Teint ähnlich dem Dresdener, aber mit Glanzlichtern. Der Blick ist nervös, weinerlich zerrütet. Von dem „Dreicharakter des hochgeborenen Edelmanns, des glatten Günstlings und des gewandten Politikers“ (Stirling) ist er nur noch eine Ruine.

Welch ein unheimliches Wesen hat der Kopf angenommen! Das anklopfende Alter, die aufreibende Arbeit, noch mehr die den offenbar psychopathischen Mann zerwühlenden Aufregungen

1) Die Gesichtsfarbe war in den letzten Jahren „frà il terriccio, e il cedrino“.

2) Vorher auf der Delahante-Auction in London 1817.

haben ihn so verändert, dass man glauben könnte, ein feindseliger Geist habe diess Bild ersonnen, um alles Böse, was man ihm nachsagte, glaublich zu machen. Seit dem Unglücksjahr 1640, besonders aber seit den hochverrätherischen Anwandlungen seines Veters Medina Sidonia bemerkte man eine Veränderung seiner Züge und Gesichtsfarbe, in Verbindung mit Spuren geistiger Störung¹⁾. Die Granden nannten ihn nur noch *El hombre triste*. Die heroischen Linien, welche einst den österreichischen Gesandten an einen Imperator erinnerten, haben verquollenen, gedunsenen Zügen Platz gemacht; der Mund ist in Folge des Verlusts der Zähne zusammengefallen, das Kinn biegt sich nun mehr nach oben, dadurch hat das Antlitz etwas gedrücktes, tückisches bekommen. Auch die Augen erscheinen eingesunken, durch die umgebenden Falten wie gekniffen; der Blick ist lauernd, wo er verbindlich sein soll falsch, ja grausam. Der wolgepflegte Schnurrbart, das einzige worauf er noch eitel zu sein scheint, geht fast bis ans Ohr und dehnt sich hier um zu einem runden Büschel. Nimmt man nun noch als Rahmen dieses Antlitzes die dicke fuchsig Perrücke (*adoptiva cabellera*²⁾, so erhält man ein wahrhaft sinistres Ganze³⁾. Man würde jetzt eher in ihm einen jener schlimmsten Anhängsel der Höfe vermuthen, den unter einer in zweifelhaftem Theatergeschmack erfundenen Maske des brutalen Haudegens umherschleichenden Kuppler, Spieler und Bravo.

Nur weil sie von namhaften Stimmen gepriesen worden sind, mögen hier einige unserm Meister ganz fremde Kopien genannt werden. Das Brustbild, welches in der Sammlung des Friedensfürsten war, von Buchanan nach England gebracht und 1814 Lord Lansdowne verkauft wurde, nennt Waagen (Kunstwerke II, S. 77) „von grosser Energie der Auffassung und meisterhaft behandelt“; ein Kritiker im Athenæum (1877, 27. Januar) erkennt darin sogar „das echte Original zahlloser Wiederholungen“; obwol die richtige Schilderung, die er hinzufügt⁴⁾, jeden Kenner

1) Questa conspirazione ha oppresso di maniera l'animo del C. D . . . che oltre alla mutazione del sembiante, e del colore si è da molti osservato che in qualche tempo la mente non è stata senz' alcun segno di lesione. Chiffr. Dep. Guidi's vom 24. Sept. 1641.

2) Tirso de Molina, La gallega Mari Hernandez.

3) La guardatura ha del torbido, e dello sforzato; Lucchesische Relation von 1644 bei Ranke.

4) Excessively dark, somewhat crude in the shadows, and rather heavy in the half tones.

des Velazquez eigentlich der Mühe eigener Prüfung überhebt. Es ist ein düster und roh gemaltes, im Fleische rotes Machwerk. Das Bildniss, welches General Meade mitbrachte und Richard Ford besass ist besser, aber auch in jenem schweren braunen Ton, der dem Meister fremd ist. Dagegen war das in dem Escorial aufbewahrte miniaturartige Bildchen vertrauenerweckend. Es ist dem Stich des Panneels sehr ähnlich, ganz hübsch gemalt in einem warmen Ton, fein und doch leicht tokkirend, ursprünglich elliptisch, dann in ein Viereck eingesetzt. Es befindet sich jetzt im Palast zu Madrid, im Saal des Gasparini.

Von Interesse sind zwei kleine Kupferstiche, die beide nur in einem Exemplar bekannt sind. Die Velazquez'sche Auffassung der Züge des Ministers ist in beiden auf kleinem Raum sorgfältig (obwol nicht so fein wie von Panneels) und so treffend wiedergegeben, dass man sie dem Maler selbst zugeschrieben hat, der sich doch gewiss der Nadel bedient haben würde.

Das erste Blatt in der Nationalbibliothek zu Madrid stellt eine plastische Büste dar, ruhend auf einem schmalen viereckigen Untersatz, er trägt eine Rüstung und den Mantel in römischer Art um die Schultern geknüpft. Es ist in Linienmanier gearbeitet, im Gesicht mit harten, spröden Kreuzschraffirungen, offenbar von einem sehr mittelmässigen Stecher, aber doch einem Mann vom Metier¹⁾.

Das zweite Blatt stammt aus dem Besitz von Cean Bermudez, der auf die Rückseite eine Notiz geschrieben hat²⁾. Nur der Kopf ist ausgeführt, und zwar in Punktirmanier mit der Punze, die Perrücke ist mit langen parallelen Schlangenlinien wiedergegeben. Die Arbeit des Gesichts verräth noch mehr als in dem ersten einen geübten, und zwar niederländischen Stecher. Der Ausdruck, in dem Madrider Blättchen argwöhnisch und hinterhältig, ist unbefangener. Den unvollendeten Zustand mag man aus dem plötzlichen Sturz des Staatsmanns erklären. Dieses Blättchen wurde von Herrn von Werther für das Kupferstichcabinet in Berlin erworben.

¹⁾ Rosell y Torres, Museo español de antig. IV, 107 hält es für eine Kopie des Malers nach seinem Gemälde.

²⁾ Este retrato del Conde Duque de Olivares, grabado por Velazquez es el mismo de quien hablo en mi Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España. — Madrid 22 de Septe. de 1813. — Cean Bermudez.

Julianillo.

Von einem Ereigniss, welches dem Sturz des Ministers vorherging und ihn vielleicht beschleunigte, ist auch in dem Werk des Velazquez ein Andenken zurückgeblieben. Es ist das Bildniss eines etwa dreissigjährigen Cavaliers — seines natürlichen Sohnes. Noch in diesem Jahrhundert sah es Lord Francis Egerton in der Sammlung Altamira, der es später (1827) in London für den Spottpreis von 37 £ 16 sh. erstanden hat. Jetzt ist es in Bridgewater House.

Don Gaspar hatte in seinen leichtsinnigen Jahren mit einer berühmten Schönheit Doña Isabel de Anversa verkehrt, einer damals von Francisco de Valcarcel unterhaltenen (*amancebada*) Dame von Stand, und besagten Edelmann bestimmt, die Frucht des Verhältnisses, die dieser sich zuschrieb, anzuerkennen. Er war *Alcalde de casa y corte*, also einer der höchsten Justizbeamten am Hofe, und verheirathet. Den Sohn Julian aber hatte er dann seinem Schicksal überlassen. Dessen Laufbahn war ein erlebter Schelmenroman. Er hatte in Madrid auf der Strasse gesungen, war Page beim Erzbischof von Sevilla gewesen, mit der Flotte nach Mexico gekommen, hatte dort gebettelt, als Bauernknecht gedient, war knapp dem Galgen entwischt, als Soldat in den Feldzügen Flanderns und Italiens mitgewesen. Jetzt war er zurückgekommen und hatte sich mit einer *Dama publica de la corte*, Leonor de Unzueta verheirathet.

Olivares, der im Jahre 1626 seine einzige Tochter, die Herzogin Medina de las Torres verloren hatte, verfiel im Sommer 1640 plötzlich auf die Idee, dieses Hurensöhnchen könne ihm doch noch zur Erfüllung seines heissesten schon aufgegebenen Wunsches verhelfen, nämlich seine Titel und sein grosses Vermögen einem Erben seines Namens zu hinterlassen. Anwendungen väterlichen Instinkts mögen auch dabei im Spiel gewesen sein; manche wollten eine gewisse Aehnlichkeit entdecken. Er adoptirte ihn und meldete den Akt den Höfen. Er beschloss ihm das Majorat von Olivares und das Herzogthum von S. Lucar zu vermachen; er wollte in dieser *prenda de yerros pasados*, wie er ihn nannte, nach den Worten des Venezianers N. Sagredo „ein Zeugniß seiner eignen Grösse hinterlassen“. Seine alte Herzogin war ganz damit einverstanden; der König um so leichter zu überreden, da er damals selbst mit der Anerkennung seines

Bastards Don Juan umging. Julianillo wurde im Buen Retiro einquartiert, erhielt einen Hofstaat, wurde Gentilhombre de la Cámara und — Gesellschafter des Kronprinzen! Olivares liess ihn den in Spanien ominösen, mit Judas gleichbedeutenden Namen Julian mit dem besser klingenden Enrique Felipe de Guzman vertauschen, „weil ich wünsche, dass er würdig das Andenken meines grossen Vaters (!) erhalte, und meine Verirrungen und mein wenig würdiges Andenken versöhne“. Der Zufall wollte, dass der Held des in aller Händen befindlichen Schelmenromans des Mateo Aleman auch Guzman (de Alfarache) hiess, weil dessen Grossmutter unter ihren schwer zu übersehenden Verehrern einen dieses altadeligen Namens als den wahrscheinlichsten Vater ihrer Tochter bezeichnet hatte. Die Satire fand sich also schon fertig vor¹⁾. In demselben Alfarache bei Sevilla hatte Olivares eine Kirche und Kloster bauen lassen, wo er begraben sein wollte.

Nachdem die Frau, welche man nach Sevilla verwiesen, zur passenden Zeit gestorben war, vermählte er ihn mit der ersten Dame des Palasts, Doña Juana Fernandez de Velasco, Tochter des Condestable von Castilien, Herzog von Frias, wobei der Vater in den Contract setzen liess, es sei des Königs Wunsch gewesen²⁾. Am 28. Mai 1642 war die Hochzeit. Das Königs-paar war Trauungszeuge; die Königin schenkte zum Hochzeitsbett das auf 20,000 Dukaten geschätzte Prachtstück, in dem sie den Prinzen geboren hatte. Das Ehrgefühl und der Stolz des castilischen Adels zeigte sich in seltsamem Licht: am Tage nach der Erklärung der Heirat machten Granden und Cardinäle in Buen Retiro dem jüngsten Guzman ihre Aufwartung. Als er dem toscanischen Gesandten Pucci seinen Gegenbesuch machte, erschienen in seinem Gefolge der Condestable, der Graf von Peñaranda und ein Dutzend Titulados. Was konnte da ein armer Maler machen³⁾!

1) Der Florentiner Ottavio Pucci theilt folgenden Vers mit:

Vuestra Maestad despache
al segundo don Julian (der erste war der Verräter Spaniens),
que es el segundo Guzman,
que ayer lo fue de Alfarache.

2) Auf den Gassen sang man:

Soy la casa de Velasco,
que de nada me da asco.

3) Si conobbe in quel caso la *viltà* degl' animi adulatori, perchè *tutti i Grandi* della corte, e tutti i Titoli, e Signori furono dargli il Parabien à D. Enrico,

Velazquez malte den Erben der Guzman in seinem neuen Kleid, die Hand spielend mit dem Schildchen von Alcántara. Aber er war zu stolz um sich Mühe zu geben; er malte nur mit der „Hälfte seines Geistes“, ja er zieht etwas den Mantel vors Gesicht. Die prachtvolle neue Garderobe machte ein Schüler. Der Parvenu-Geschmack verräth sich in den von dem Meister sonst gemiedenen bunten Farben; nur bei schärferem Zusehn erkennt man doch auch in der widerwilligen Nachlässigkeit die Handschrift.

Es ist ein ganz netter schlanker Junge; man ahnt die Schönheit der Mutter: starke gerade Brauen, gutmüthige braune Augen, der Nasenabgang breit, rothe dicke vorstehende Oberlippe, eine Physiognomie wie man sie an jenen tauben Nüsschen findet, deren Verhängniss ererbter Reichthum ist. Die leere Stirn ist hoch und schmal, der hohe Hinterkopf erinnert an den Alten. Er trägt ein Lederkoller, weite weisse Leinenärmel mit breiten Spitzenmanschetten quellen aus den geschlitzten Aermeln des Wams hervor; rothe Schärpe und Beinkleider, Stulpstiefel mit Kantenbesatz. In der Linken hält er den Hut mit weissen und blauen Straussenfedern. Obwol man von ihm rühmte, dass er das wozu ihn der Zufall erhoben, von Haus aus zu sein geschienen, merkt man ihm hier doch das neue Kleid an. Seine Mienen sowenig wie sein Ausdruck sind die des Edelmanns: er blickt halb vergnügt, halb verlegen. Ihn beschattet ein schwerer, blauer und goldgestickter Vorhang.

Waagen fand das Gemälde, wol voreingenommen durch den Namen des Malers, „in wunderbar klarem, warm-bräunlichem Ton meisterhaft und sehr fleissig impastirt“. Die schweren braunen Schatten im Gesicht sind ungewöhnlich; die kleinen Hände sind vernachlässigt, die gekrümmte mit dem Ordenszeichen sieht aus wie eine Vogelklaue; die linke ist nur ein Embryo. —

Jene Bildnisse der Dresdener Galerie und der Ermitage vergewenwärtigten uns den Beherrscher der grossen Monarchie in einem bereits umdüsterten Zustand. In einer bei ihm übrigens nicht seltenen Anwandlung von Offenheit sagte er selbst (wie König Richard III *There is no creature loves me*): „Weder in den Gemächern des Königs noch draussen habe ich irgend Jemanden,

Eccellenza. Brief des modenesischen Residenten Guidi vom März 1643. Es ist wol mehr Vergnügungssucht und Leichtsinns als Gemeinheit. Wo ein glänzendes Haus gemacht wird, muss diese Klasse um jeden Preis dabei sein.

der mich liebt“. Das Kriegsunglück und ein Versuch den Staat zu strafferer Einheit zusammenzufassen, bereiteten seinen Sturz vor. Im Jahre 1640 kam der Zusammenbruch: der Aufstand in Catalonien und der Einfall der Franzosen, der Abfall Portugals und die Erhebung des Hauses Braganza. Er war „fast wahnsinnig“ (*quasi impazzisce*) in diesen Tagen; er sagte selbst zum Venezianischen Gesandten, als Tarragona in Gefahr schwebte sei es ihm gewesen wie Jemand, der sein Todesurtheil erwartet. Den Fall von Perpignan im August 1642 nennt derselbe Nicolò Sagredo den „tödlichen Schlag“. Er hatte immer geahnt, dass die Königin Isabella seine Esther sein werde. Die unausbleibliche Endkatastrophe aller Günstlinge (*privados*) war ein beliebtes Thema der Dichter; sie hat Calderon, Tirso, Alarcon einige ihrer gedankenvollsten Schöpfungen eingegeben, und wie oft mögen ihm in den Corrales von Madrid ihre Schicksalsworte wie seine Todtenglocke ins Ohr geklungen haben¹⁾. Endlich am 15. Januar 1643 kam die Stunde, wo das „Glas“ seiner Gunst zerbrach²⁾, ein königliches Billet wurde ihm übergeben, welches wörtlich begann: „Graf, Ihr wisst die Jahre, in welchen Ihr meine Monarchie regiert mit dem Schaden, der mir jetzt offenbar geworden ist.“ Als er in der nächsten Audienz eine halbe Stunde lang für sich gesprochen, antwortete der König, der ihn nicht angesehen: *No es mas tiempo, Conde*. Er zog sich nach der Stadt Loeches zurück. Dort in der von ihm prächtig ausgestatteten Kirche der Dominikaner-Nonnen mag er oft unter den grossen Gemälden des Rubens über das Thema nachgedacht haben, das er in Calderon's „Schisma von England“ aus dem Munde Wolsey's vernommen:

*¿Que ayer maravilla fui,
y hoy sombra mia aun no soy?*

Er wollte keine Besucher vorlassen, denn „mit Freunden möge er nicht weich werden, noch ihnen Anlass zu Verdruss geben, andern gegenüber aber fürchte er die Fassung zu verlieren“. Als er aber eine heftige Vertheidigungsschrift erscheinen liess, beschloss man ihn aus der Nähe des Hofes zu entfernen. Sein

¹⁾ *Tirso*, *Privar contra su gusto*; *Alarcon*, *los pechos privilegiados*; vor allen *Calderon*, *Saber del mal y del bien*, wo der Gestürzte zu dem Erhobenen sagt:

Como tu te ves, me vi,
veráste, como me miro.

²⁾ *La Privanza è di vetro, che in più d' una mano non lascia d' rompersi*. Girol. Giustiniani. 7. März 1648.

Neffe Haro überbrachte ihm diese Botschaft. Nach Sevilla wollte er nicht, und wählte die kleine kastilische Stadt Toro. Auf dem Weg dahin berührte er noch einmal Madrid und hörte in der Atocha die Messe; er speiste in Pozuelo de Alarcon; hier und in Torre besuchten ihn officiell Haro mit mehreren Herren vom Hofe und seinem Bastard, ausserdem aber viele Cavaliere. Er sah sehr verfallen und leidend aus und war ganz ergraut. Unter jenen Cavalieren war auch Velazquez. Gefährlich war ein solcher Besuch nicht; denn der König behandelte ihn mit Schonung, ja man war überzeugt, er sei ihm im Herzen noch immer gewogen. In der Sitzung des Staatsrats, wo er sich über die Aenderung in der Regierung aussprach, lobte er seinen guten Willen ihm zu dienen, und begründete die Entlassung aus dem Entschluss, dem Wunsch seines Volkes zu willfahren, er möge ohne *privado* regieren. Olivares starb am 20. Juni 1643. Der Mann, an dem er sich am schwersten versündigt, sandte ihm, ohne die Bestätigung des Gerüchts abzuwarten, eine Nanie nach, in seiner Art. Der verewigte Minister klopft an den Thoren der drei Reiche an, probiert an S^t. Peters Pforte seinen goldenen Schlüssel, findet aber erst am dritten und letzten Ort einen Souverän, der geneigt ist ihm das Amt eines *privado* zu übertragen, und einen Unglücksmanne seines gleichen, den Grafen Julian, der ihn begrüsst.

Don Enrique wurde vom Hofe entfernt und endete noch in demselben Jahrzehnt, Doña Juana trat ins Kloster, ihr Sohn starb als kleines Kind.

* * *

Man kann sich denken, dass der Nachfolger des Conde Duque, sein Neffe *D. Luis de Haro*, von dem Grundsatz nicht bloss heutiger Premierminister, in allen Stücken das Gegentheil von dem zu thun was ihre Vorgänger gethan, nicht abgegangen ist. Wie es scheint, hat er sich nicht ein einziges mal von Velazquez porträtiren lassen, obwol dieser siebzehn Jahre lang Zeit dazu hatte. Aber nein, es giebt ja ein Reiterbild von D. Luis, es war eine Perle der Northwickgalerie, deren sachkundiger Beschreiber es für „den bestgemalten Kopf erklärt, den er von Velazquez gesehn, und den selbst van Dyck nicht getroffen habe; in Farbe, Licht und Schatten, Ton die allervollkommenste Geschicklichkeit entfaltend“. Demgemäss erreichte es die Summe von £ 966, die der Baron James Rothschild zahlte (1859). Er bestimmte es für den Prachtraum seines Jagdschlusses

Ferrières, das Pendant ist ein Bildniss der Gräfin della Rocca (della Rovere? es ist ein Susterman) gegenübersteht, angeblich von demselben Meister. Jenes Reiterbild wird auch in dem Buche „Graf Bismarck und seine Leute“ erwähnt, es ist das einzige Gemälde das darin vorkommt.

Man sagt, diese Halle sei allein eine Reise nach Ferrières werth. Es ist das „Triumphgemach des Hauses“, *tout y parle de triomphe*, sagte Jemand; die Weisheit der Pariser Gemäldekennner hat indess hier keinen Triumph gefeiert. Unter allen die das Werk anführen, hat sich wenigstens keiner erlaubt, den Rothschild'schen Velazquez anzuzweifeln. Die Wahrheit ist, dass hier unter so vielen unzweifelhaften und unbezahlbaren *bibelots* der grösste Name spanischer Malerei die Schöpfung eines Niederländers ziert, gearbeitet nach der Schablone van Dycks, die weder Velazquez noch Haro, weder die spanische Schule noch die spanische Nation etwas angeht. Ein Bild, das auch dem unwissendsten Visionär keinen Vorwand geben konnte auf solche Namen zu verfallen: getauft also wohl von irgend einem dunklen Ehrenmann, der Lord Northwick die Freude machen wollte, Thirlestane House mit einem jener seltenen Werke zu bereichern, für die bisher das Museum des Prado das Monopol zu haben schien.

Der Prinz Balthasar Carlos.

Zu den Gestalten dieser Zeit, die bloss noch durch die Malerei über dem dunklen Strom des Vergessens schweben, gehört auch der Knabe Balthasar, Sohn Philipp IV und der Elisabeth von Bourbon, Enkel des grossen Heinrich von Navarra.

Velazquez war noch in Rom, als die Nachricht von der langersehnten Geburt eines Prinzen von Spanien (17. Oktober 1629) eintraf. Bisher hatte die Königin nur meist nicht lebensfähige (vier) Töchter geboren. „Der König, schreibt Khevenhiller (XI, 583) hat sich darüber so freundlich und content erzeigt, dass er alle Thüren öffnen, und Jedermann hinein dergestalt gelassen, dass auch die gemeinen Sesselträger und Küchen-Buben Ihro Majestät in ihren innersten Gemächern Glück gewünscht und die Hand zu küssen begehrt, und solches allergnädigst erlangt.“ Ein Koch kam mit beschmiertem Gesicht und Löffel unter dem Arm hereingestürzt, und rief: *alegría, Philipete!* Den Römern verkündigten viertägige Festlichkeiten, dass der Krone und dem Thron beider

Welten nach zehn Jahren ein Erbe geschenkt sei. Feuerwerk und Mörsergeknall, Comödien und Concerte, Almosen an die Gefängnisse und Bettelklöster, Gold und Silber unter das Volk ausgestreut, dreifaches Rennen von Berberhengsten und Büffeln von der Porta del popolo durch die Via del Babuino nach dem Palast Monaldeschi.

Der Maler, welcher vielleicht von einem Balkon des letzteren zusah, sollte diesen Prinzen nun bald von Jahr zu Jahr mit der Palette begleiten. Eine lange Reihe aufsteigender Figuren vom zweiten bis zum sechszehnten Jahre; ein Idyll von Elternglück und Hoffnung, aber wie umflort durch die Erinnerung an sein Loos, diesen Lebensmorgen ohne Tag. Es war ein muntrer, anstelliger, aufgeweckter Knabe, eine Erquickung fürs Auge unter so vielen blutarmen, trüben Masken. Was für eine Unersehöpflichkeit wechselnder Erscheinung liegt doch in einem Menschen, auch dem unbedeutendsten, wenn der Zauberstab der Kunst sie entfesselt! Künstler, denen eine Welt bedeutender Menschheit als Stoff gegeben war, haben nur eintönige Wiederholungen daraus gemacht: hier ist aus dem Einförmigen eine kleine Welt immer neuer, immer fesselnder Gestalten gezogen worden.

Don Balthasar war ein kräftiges, anfangs rasch sich entwickelndes Kind. „Schreiben Sie Ihren Hoheiten, sagte seine Hofmeisterin, die Gräfin Olivares zehn Tage nach der Geburt zu dem savoyischen Minister, dass dieselben hier einen sehr hitzigen und tapfern Vetter bekommen haben.“¹⁾ —

Das Kind. Als am 7. März 1632 in S. Geronimo del Prado dem Prinzen von den Infanten, dem Clerus, Adel und den Städten Castiliens gehuldigt wurde, hatte er vier Stunden lang in seinem geschlossenen Stühlchen fest und grade gestanden, ohne zu weinen, ohne einzuschlafen oder eine unpassende Geberde zu machen. Von diesem frühen Beweis althispanischer Haltung berichteten Diplomaten und stellten die besten Prognostika. Diese Ceremonie schildert Calderon in seiner Komödie *La banda y la flor*.

Nach Cean malte Velazquez das Kind im Jahr nach seiner Rückkehr aus Rom, und in einem Aktenstück von 1634 wird ihm ein solches Bildniss in Rechnung geschrieben²⁾. Aus derselben

¹⁾ Escriválo V. S. á sus altezas, que aquí tienen un pariente muy colérico y bizarro. 27. Nov. 1629.

²⁾ In *Zarco del Valle*, Documentos inéd. T. 55 S. 621: *un retrato del príncipe nuestro señor*.

Zeit stammt das Gemälde in Castle Howard, früher „der Prinz von Parma“ genannt und Correggio zugeschrieben. Vielleicht kam es aus Parma in die Orleansgalerie. Waagen's gutes Auge hat es zuerst als Velazquez erkannt¹⁾.

Es ist ein Einfall kindisch glücklicher Eltern, an deren Freude der Kammermaler gerne theilnahm. Wie denn der Knabe ihm sehr zugethan gewesen sein soll. Er steht etwas rückwärts, in seinem langen, kegelförmigen, dunkelgrünen, goldgestickten Kinderröckchen. Ein blondes Köpfchen mit dünnem Flachshaar, an den Schläfen leicht gelockt; das Gesicht eine ovale Fläche in weichem Licht, nur die braunen Kugeln der Augen, die er von der Mutter hatte, bringen etwas Kraft und Leben in das zarte Eirund, obwol ein *Blick* noch nicht darin ist. Dieser Embryo eines Menschen gesichts sitzt auf einem gestickten Kragen, darunter sieht als erster Keim der Rüstung, statt des Geiferlätzchens, ein stählernes Brustplättchen hervor. Die Linke ruht am Kinderdegen, aber die Rechte packt den Kommandostab mit dem Griff eines Thronerben, wenn er ihm auch vorläufig erst als Gehstock dient; seine erste königliche Leistung war ja strammes Stehen.

Diess blonde, schimmernde Püppchen schwimmt in einer Fluth prächtigsten Königsroths: oben Purpurvorhang, dahinter die dunklere Note der Tapete, Scharlachteppich mit schwarzen Blumen; darauf das rothe Kissen für den schwarzen Sammthut mit Goldstoffband und weisser Straussenfeder. An ihm selbst ist roth nur die Schärpe.

Zwei Schritt weiter vorwärts marschirt ein Zwerg, in ebenfalls dunkelgrünem Rock mit grosser weisser Schürze. Er ermuntert den Gebieter zum Nachfolgen durch eine silberne Schelle, die er wie einen Heroldstab vorträgt in der einen, den Apfel in der andern Hand. Wie eine treue Dogge wendet er jetzt den dicken Kopf zurück, denn Seine Hoheit hat zu überhören geruht, wenigstens behauptet Hochdieselbe der Verlockung der Musik gegenüber ihre apathische Würde, auch weilt ihr Sinn in der Ferne. Dieser Leibhund in Menschengestalt trägt einen ausgearteten Kinderkopf, mit stierartig vordringender Stirn, Glotz- augen, kurzer Stülpnase und wulstigen Lippen; braune Schatten geben starkes Relief. So war der Geschmack in der Wahl gleichaltrigen Umgangs. Wenn ihn die Olivares mit in ihren

¹⁾ In my opinion, judging from conception, colouring and treatment, an admirable picture by Velazquez. Treasures III, 323. Waagen war damals noch nicht in Spanien gewesen.

Garten nahmen, so wurden Gassenjungen zu seiner Unterhaltung herbeigeholt.

Es ist wol das sorgfältigst durchgeführte von allen diesen Kinderbildern und ein vortreffliches Beispiel des mittlern Stils.

Dieselbe Kindergestalt, aber in hellgrau seidenem, silbergestickten Kleidchen sieht man allein in einem Bild aus der Standish Galerie (1853), jetzt mit noch zwei andern Bildnissen des Prinzen in Hertford House ($46'' \times 37\frac{1}{2}''$)¹⁾. Das Roth ist aus der Umgebung weggenommen. Um der hellen Figur einen ganz dunklen Grund zu verschaffen, ist die rechte Hälfte des bis auf den Teppich herabfallenden Vorhangs aufgezogen. Dieser Vorhang, das grosse goldgestickte Kissen mit dem Federhut, all der steife Pomp macht mit dem stupiden Wesen des kleinen Manns ein drolliges Ganze²⁾.

Der kleine Reiter. Olivares und seine Frau, besorgt in die Modellirung dieses weichen Kinderthons fremde Hände sich einmischen zu sehn, widmeten sich eifrig der standesgemässen Erziehung. Abends unterhielt er das Kind in seinem Hühnerhaus, aus dem Buen Retiro wurde. Man denke sich die gewichtige Figur, mit den krummen Schultern, dem dicken unheimlichen Kopf unter der fuchsigen Perrücke als Kinderspassmacher! Im fünften Jahre konnte er bereits Gesandten in der Audienz die ihm von der buckligen Dame gelehrten Antworten ohne Anstoss hersagen.

Der Enkel Heinrich IV zeigte eine selten frühe Leichtigkeit für ritterliche Uebungen. Der Vater erkannte mit Wonne sein Ebenbild. Er schrieb öfter dem Bruder Ferdinand von diesen so schön aufkeimenden Gaben seines Erben, und der Oheim sandte ermunternde Geschenke; z. B. 1633, aus der Lombardei, eine Rüstung, zwei Zwergwindhunde (*galguillos enanos*), „die in

¹⁾ Holzschnitt im Art. Journal 1852, S. 361. Erreichte 1,680 £. The fortunate possessor will have added to his gallery a specimen such as the Queen of Spain only can furnish the means of rivalling when she shall break up the Museum at Madrid. Ford im Athenæum 1853. I, 710.

²⁾ Waagen: This picture has a marvellous charm. The conception is highly animated, the delicate flesh-tones positively luminous, and the careful execution of every part unusually sustained. Treasures, IV, 80 f. There is a quaintness about the whole picture, from the discrepancy between the age of the child, and the costume which is pleasantly old-fashioned. George Scharf, Manchester Exhibition 81. — Der kleine Kopf im Rijksmuseum zu Amsterdam (Nr. 541. 31×24), 1828 für 31 Gulden ersteigert, mit gelber Farbe und fettem Pinsel skizzirt, scheint eine Studie nach dem Leben, aber schwerlich von Velazquez.

ihrer Livree in Feld und Salon sich famos machten“, und einen Ponyhengst, der auch zur Züchtung dienen könne. „Es ist ein kleiner Satan (*diabliillo*), und man muss ihm die Zügel ordentlich anziehen und vorher ein halb Dutzend Gertenhiebe geben, damit er Angst bekommt, sonst wird er übel aufspielen (*malos abrazos*); dann aber geht er wie ein Hündchen.“ Vielleicht ist diess derselbe Pony, auf dem wir den Prinzen in der folgenden Scene seine ersten Probestücke in der hohen Schule ausführen sehn. Kinder zu Pferd waren besonders in Andalusien etwas ganz gewöhnliches. Im Guzman de Alfarache lesen wir, dass man in Cordoba, Sevilla, Xeres die Kinder aus der Wiege aufs Pferd bringt¹⁾.

Zwei Skizzen zeigen Don Balthasar als Elementarschüler der *gineta*, in der Reitschule, beide in englischen Sammlungen. Die erste, kleinere, aber figurenreichere und vorzüglichere gehört Sir Richard Wallace. Sie ist wol als *recuerdo* seines ersten Specimens im „Schulen über der Erde“ gemalt worden. Im Grund der Bahn die kahle Wand eines Hauses, vielleicht des Marstalls am Palastplatz mit thurmartiger Spitze, Taubenschlag, Balkon; darauf zwei Damen und ein Zwerg. Unten an der Wand stehen etwa zehn Figuren aufgereiht, zwei zu Pferd, in der Mitte ein Ding wie eine grosse rothe Sänfte. Rechts eine schmale Bahn zwischen Brettern mit Zuschauern, ein Reiter gefolgt von seinem Staffier. Ganz vorn links, als Hauptfigur, und allein aus dem Schattenhaften der Uebrigen zu voller Körperlichkeit geführt, der vierjährige Prinz auf dem dicken Ponyrappen, im besten Anschluss, eine richtige Pesade ausführend. In schwarzem Wämischen und Hut mit grossem weissen Federbusch, Stirn und Augen beschattend, rother Schärpe, den Arm in der Hüfte, wendet er sich triumphirend um. *Très-crânement*, sagt W. Burger, ganz wie ein sehr grosser Mann: *calme sur un cheval fougueux*. Vor ihm, zur Linken, steht der alte hagere Stallmeister und ein dünner Zwerg mit der langen Reitpeitsche (?), hinter dem Pferd noch ein dicker von derselben Statur; sie haben diesem die Hüften und Winke zu geben. Zur Erweiterung des Raums nach vorn steht rechts in der Ecke noch ein Kavalier dem Grund

¹⁾ En toda la mayor parte del Andalucía, como Sevilla, Córdoba, Xerez de la Frontera, sacan los niños (como dicen) de las cunas á los caballos, de manera que se acostumbra en otras partes á dárselos de caña; y es cosa de admiracion ver en tan tiernas edades tan duros aceros y tanta destreza, porque hacerles mal tienen por su ordinario ejercicio. I, 1,8.

zugewandt. Ueber dem Zwerg linker Hand eine Kutsche, auf deren Deckel ein Mensch sich lehnt.

Alle diese und noch mehr Figuren sind in durchsichtigem Grau, wie Schatten, mit wenigen Strichen hingesezt, mit schwarz und weiss ist alles fast allein bestritten. Mit weniger Körper kann ein Maler seine Intention nicht in Farbe übertragen. Wand, Boden, Himmel sind nicht viel unterschieden. Es ist wie ein Blick in die Dunkelkammer und deren bewegliche Schatten, oder



Scene in der Reitbahn.

wie bei photographischen Ansichten Passanten herauskommen. Der Reiter löst sich in dieser luftigen Gesellschaft desto massiver ab. Man wähnt sich in den inneren Raum des Sensoriums unsres Malers versetzt, wie er den flüchtigen Vorgang auffasst und als Ganzes festzuhalten sucht. „Es drückt auf wunderbare Weise des Meisters Talent aus“ 1).

Diese Composition ist einige Jahre später wieder aufgenommen und in grösserem Massstab (57" X 83"), mit Veränderungen noch einmal skizzirt worden.

Der Prinz reitet einen Schecken. Diessmal sind beide Eltern auf den Balkon der

1) *Exprime à merveille le talent du maître* (W. Burger). Wilkie sah ein solches Bild im Jahre 1828 bei José Madrazo, dem Direktor der Galerie, der aber auch Geschäfte mache. *Signor Madrazo, another painter who deals — which Lopez does not, has in his house three fine specimens . . . a duplicate of the Velazquez of Earl Grosvenor's of the little Infante Don Balthasar on horseback in court-yard etc. Cunningham, Life of Wilkie II, 496. 28. Jan. 1828.* Woodburn kaufte es dann auf seine Empfehlung für Samuel Rogers, den Dichter, aus dessen Sammlung es Lord Hertford für £ 1270, 10 sh. erwarb. Grösse 51" x 40". Der Verfasser des Madrider Katalogs, der beide Skizzen nach der unrichtigen Angabe von Ch. Blanc für Wiederholungen des grossen Reiterbilds hält, also nicht einmal eine Beschreibung derselben gelesen hat, weiss dennoch ganz gewiss (*de seguro* S. 610), dass es Kopien sind.

rothen *caballerizas* mit grauem Ziegeldach herausgetreten; man unterscheidet deutlich die Züge und das Kostüm Philipps in schwarzem Wams, Federhut und Lederstiefeln, Isabella in Begleitung der kleinen Infantin, in der Mitte hinter ihnen zwei Damen, eine in Klostertracht. Neben dem alten Stallmeister steht jetzt Olivares, den Hut in der Linken, mit weisser Schärpe, Hose, Strümpfen und Schuhen: er fungirt hier als *cavallerizo mayor* des Prinzen; der Walter der Reitbahn tritt auf ihn zu und überreicht ihm eine Lanze; dahinter ein Kahlkopf mit grossen abstehenden Ohren, weisser Halskrause, in unterwürfiger Stellung. Alle wieder schemenhaft und doch kenntlich eingehaucht; in mehreren Entfernungen nach der Tiefe ganz deutlich abgetönt. Hätte doch Velazquez mehr solche Bildchen erdacht und ausgeführt, die spanische Schule würde Cabinetstücke haben, die den Vergleich mit Niemanden zu scheuen brauchten.

Diess Bild kam aus der Sammlung Welbore Ellis Agar 1806 an den Earl Grosvenor. Ist es das zu Palomino's Zeit im Besitz des Neffen, des Conde Duque, Marques de Heliche befindliche, hochgeschätzte Gemälde? Nach seinen Worten würde man an eine viel grössere Leinwand denken¹⁾. In der That wäre aus diesem Embryo ein herrliches Bild zu machen gewesen. Es ist ein Vorspiel der *Meninas* und ein Gegenstück in freier Luft zu jenem Zimmerstück.

Das grosse Reiterbild des galoppirenden Knaben (S. 107) führt uns das Resultat der Erziehung des Herzog-Stallmeisters vor.

Der kleine Waidmann. Schon bei früherer Gelegenheit ist berichtet worden, wie der sechsjährige Prinz es schon dahin gebracht hatte, neben Vater und Oheim in stilgemäsem Jägerkostüm und keckem Jägeranstand gemalt zu werden, zwischen seinen Jagdhunden (I, 389)²⁾. Aus dem zarten runden Kindskopf ist bereits ein frischer derber Knabe geworden, die Züge sehr zu ihrem Vortheil verändert durch die stählende Aufregung des Reviers mit den wilden Schluchten, dem scharfen Luftzug von der Sierra. Wer diess trotzig muthige Männlein sah, musste der Meinung sein, der alte Stamm habe sich verjüngt. Die Mi-

¹⁾ Otro Quadro pintó, *grandemente Historiado*, con el Retrato de este Principe, à quien enseñaba à andar à Cavallo Don Gaspar de Guzman, su Cavallerizo Mayor . . . Esta Pintura tiene oy la Casa del Señor Marques de Liche, su sobrino, con singular aprecio, y estimacion. Palomino, Museo III, 332.

²⁾ Eine misslungene Kopie, ziemlich frei, war in der Akademieausstellung von 1886, Lord Berwick gehörig.

schung mit französischem Blut hatte schon bei dem Grossvater bessere Resultate gegeben, als die mit dem naheverwandten. Dass die Jägerei diessmal kein blosser Maskenscherz war, dafür liefert die Hofchronik Beweise. In seinem neunten Jahr hat der Prinz Probestücke abgelegt auf die sich ein Erwachsener etwas hätte einbilden können. Im Januar 1638 erlegte er mit wohlgezieltem Flintenschuss an der wildesten Stelle des Gebirgs eine Sau; die Kugel war durch und durch gegangen. In demselben Jahr traf er bei einer *Corrida de novillos* von seinem Balkon aus den Stier in die Stirn, auf der Schulter eines Jägers anlegend. Zum Gedächtniss dieser beiden Meisterschüsse ist 1642 ein Kupfer gestochen worden, von Cornelius Galle in Brüssel, wo er dem Alonso Martinez sein Feuerrohr reicht, und die erlegten Thiere vor ihm ausgestreckt zu sehen sind¹⁾.

Der Oheim Ferdinand schrieb darauf aus Brüssel (6. April 1638): „Es wundert mich nicht, dass E. M. ganz hin ist (*caduco*), wie Ihr mir zu sagen geruht, über die Schüsse des Prinzen; denn schon bei der blossen Erzählung habe ich geweint vor Freude, als ich von so viel Geistesgegenwart und Geschick (*desembarazo y buen maña*) las; auch Prinz Thomas (von Savoyen) war erstaunt, wie er in so zarter Jugend sich erdreisten konnte, auf einen Keiler zu feuern.“

Grade um diese Zeit muss das andere Bildniss in der Pradogalerie aufgenommen sein (Nr. 1118, 1,58 × 1,13). Der Prinz steht in einem Saal des Pardoschlosses neben einem grossen offenen Balkonfenster, er stützt zwar wieder die Rechte auf seine kleine Büchse, trägt aber einen schwarzen Hofanzug, ähnlich dem im Reiterbild, und die Linke ruht an der Degenkoppel. Dieses Gemälde ist bezweifelt und im Katalog von 1872 sogar unter die Schulbilder gesetzt worden. Dürftigkeit der Erfindung in den Sachen der Umgebung, magere skizzenhafte Impastirung, Befangenheit in der Handschrift der Züge sollen Schülerhand verrathen. Dennoch scheint es mit der Originalität nicht so verzweifelt zu stehen. Die Malführung, den Ton hat keiner der sonst bekannten Maler der Zeit, von Kopistenhand ist keine Spur. Die dünne flache Modellirung findet sich ähnlich

1) Auf einer Tafel die Denkschrift, POSTERITATI SACRUM. SERENISSIMUS PRINCEPS BALTHASAR CAROLUS etc. 18 × 12,8, beschrieben von Curtis, S. 59. *Mató el Principe un día un jabali á la puntería, con la escopeta, en lo mas breñoso del monte, con tanto acierto que las balas le pasaron las entrañas.* Memorial XIV, 21. Januar 1638 und S. 329.

im Kopf des Reiterbilds; die Landschaft trägt den unzweifelhaften Stempel seiner Hand. Das plumpe Kissen mit dem Federhut, die wunderlich hässliche Silhouette des hellrosa Vorhangs mit dem in den Himmel einschneidenden spitzen Zipfel ist freilich mehr im Geschmack eines Kammerdieners als eines Künstlers; aber Vernachlässigung malerischer Redaction bei etikettmässigen Stellungen und Arrangements im Vertrauen auf die Macht des Pinsels und der Wahrheit ist bei Velazquez nicht selten. Wenn das Jägerbild des sechsjährigen ganz anders aussieht, so hat das seinen guten Grund. Dieses war eine ganz freie Composition, wie die herrliche Hochgebirgslandschaft allein schon ankündigt, unseres ein Gelegenheitsbild, im Pardo vielleicht an einem der grossen Tage des Prinzen befohlen und ausgeführt. Daher die Magerkeit der Farbe, die seinen Skizzen eigen ist; und die vermisste Freiheit der Hand, weil er sich in jedem Detail an Oertlichkeit und Wirklichkeit halten sollte. Die Landschaft ist mehr als sonst Vedute: die Aussicht auf die Jagdgründe des Pardo mit dem gelben Hügel, dem Unterholz von Steineichen vorn und dem blauen Höhenzug, ist eine sorgfältige Naturstudie.

Man könnte sich den Anlass so vorstellen. Nach dem Schluss der Jagd hat er sich für eine Festlichkeit umkleiden lassen und ist im Begriff eine kleine Ovation zu erwarten. Daher die Verbindung von Salon- und Jägerbildniss. Diese kann aber auch gewählt sein, weil man das Gemälde zum Geschenke bestimmt hatte.

Es giebt eine Wiederholung der Figur, die das für seinen Verehrer, den Onkel in Flandern gemalte Bildniss sein könnte. Es ist das Porträt in der Sammlung des Duke of Abercorn, 1837 von Sir George Warrender für £ 410 gekauft ($62\frac{1}{2}'' \times 52\frac{1}{2}''$). Hier hat er den schwarzen gestickten Federhut aufgesetzt, und sich mit einem Gefolge von drei Jagdhunden umgeben. Zwei sind wiederholt aus dem Madrider Jägerbildniss, aber der braune Windhund hat einen Kameraden bekommen. Sollten diess die beiden vom Onkel geschenkten *galquillos* sein? Im Frühjahr 1639 läuft aus Brüssel ein Dankbrief ein für ein übersandtes Gemälde des Velazquez. „Das Bildniss des Prinzen, den Gott behüte, ist herrlich, ich war ganz toll (*loco*) vor Vergnügen und küsse E. M. die Hand für diess Andenken und die durch solche Sendung mir erwiesene Gunst. Gott schütze ihn, er ist ein holder Knabe,

(*lindo muchacho*)¹⁾. Das Londoner Gemälde ist freilich in einem Zustand, der ein Urtheil schwer macht. Die Figur hat gelitten, noch mehr der Himmel: über dem Bergkamm liegt eine schwere dunkelgrüne Schicht, wie von Uebermalung²⁾; der hellblaue Tageshimmel darüber ist unverändert³⁾.

Der kleine Freiersmann. Wo die Hoffnung der Erbfolge auf zwei Augen steht, denkt man seit dem Tage der Geburt an die Wahl der Braut. Als D. Balthasar dem Alter sich näherte, in welchem einst sein Vater sich mit Isabella von Bourbon vermählte, dem zehnten Jahre, wurde sein Bildniss bereits befreundeten Höfen zugesandt. Dann erschien er theils in festlich schwarzer Hofgala, theils in kriegerischer Tracht. Merkwürdig ist die Verschiedenheit des Ausdrucks. Augenscheinlich waren seine Züge nach den Umständen sehr wechselnd. Wenn die Uebungen der *gineta*, die Abenteuer in dem Revier des Pardo, der ritterliche Staat ihn zu einem kleinen Heldenkind umgewandelt hatten, also dass ein Funke vom Geist des grossen Heinrich in ihm aufzuflammen schien, so sank er, wenn man ihn

1) Brief des Cardinal-Infanten aus Brüssel vom 26. Mai 1639. Das seinige als Gegengeschenk ist in Arbeit, aber er fürchtet, dass die dortigen Maler ihn nicht so prompt bedienen werden wie Velazquez: los Pintores deste Pays son mas flemáticos que el Sr. Velazquez.

2) Man hat vermuthet, es sei durch Reynolds' Hände gegangen. S. Athenaeum 1878. I, 56. Das Bildchen in der Galerie zu Gotha (473) ist eine ungenaue kleine Kopie des Pradobilds, nicht aus der Schule, wollig gemalt, die Züge völlig verändert. Solcher „Skizzen“ sind im Pradomuseum tausende gemacht worden.

3) In einem Umrisstich des von Le Brun herausgegebenen Recueil de gravures au trait. Paris 1809 II. Nr. 131 sieht man den Knaben Balthasar im Begriff seine Jagdflinte zu laden. Diess Gemälde erreichte auf der Versteigerung Lapeyrière (1825) tausend Francs. Es kam an Sir W. Knight, Leibarzt Georg IV. Im Mai 1885 sah ich es auf einer Versteigerung von Christie & Manson, wo es auf nur 150 Guineen kam; und im Februar 1888 in der Exhibition of the Old Masters in der Akademie, ausgestellt von S. H. Fraser (56" × 42 $\frac{1}{8}$ "'). An dieser Leinwand ist kein Strich von Velazquez; es ist sogar zweifelhaft ob es eine Kopie, und nicht eine moderne Fälschung ist. Das Motiv der Figur des Knaben, der den Ladstock aus dem Gürtel zieht, ist nicht übel. Aber der Kopf stimmt wenig mit den sonst bekannten; Ton der Ferne und des Himmels, die nichtssagenden Wellencontouren der Berge sind fremdartig; ebenso das flau Traktament von Gesicht und Händen, mit rothen Reflexen. Die sinnlos über alle Theile des Kostüms, sogar die falschen Aermel und den Schoss geklecksten weissen Schlitzte verrathen, dass der Maler dergleichen höchstens auf der Bühne gesehn hat. Das beste waren noch die Bäume und Pflanzen des Vordergrunds: der Oelbaum, der Ahorn, von blühendem Gesträuch umwunden.

in Sammt und Seide steckte, zu einem gewöhnlichen phlegmatischen, gelangweilten Bürschchen herab. Die Luft des Palasts, die Erziehung unter Hofdamen, das geisterstickende Cerimoniell liegt wie Mehlthau auf diesen Zügen ohne Intelligenz und jugendliche Lebenslust.

Bis in sein vierzehntes Jahr hatte er zu seinem Verdruss unter Weibern und Mönchen gelebt. Ueberall, auch im Ausland wurde davon gesprochen; in Hiob Ludolf's Schaubühne der Weltgeschichte ist eine Illustration dieser Erziehung, wo er mit Hoffräulein tanzt, in Kupfer gestochen¹⁾. Doch war in sein Erziehungsprogramm auch ein Paragraph für Humaniora aufgenommen; der Lehrer D. Juan de Isassi Idiaquez rühmte seine rasche Auffassung; er liess im Jahre 1641 einen Bericht „Füllhorn“ betitelt drucken über die Prüfung, welche er vor seinem Vater, Olivares und andern Herren des Hofes bestanden hatte: und einige Monate später folgte ein zweites Examen im Beisein des Nuntius, der aus der Rhetorik fragte, und des dänischen Gesandten, dem er über Geographie Dänemarks Auskunft gab. Der ernste Vater, der bei jenen Proben im Sport vor Rührung verging, fand diese Leistungen seines Sohnes und Erben in Latein und physikalischer Weltbeschreibung äusserst drollig, er hörte nicht auf zu lachen²⁾. Als aber der Lehrer dem Könige vorzustellen wagte, dass es Zeit sei, ihn in die Geschäfte einzuweihen, lehnte jener dankend ab: „er wolle sich nicht in Dinge mischen, in die sich seine Vorfahren nicht gemischt hätten“. Schon hörte man Stimmen, die mit Besorgniss von der Zukunft sprachen.

Zu den als Geschenk gemalten Bildnissen in Hoftracht gehört das in ganzer Figur im Belvedere (Nr. 614. 128" × 100"). Seine Verlobung mit Marianne, der Tochter seiner Tante Maria und Kaiser Ferdinand III war lange geplant, obwol sie erst im Jahre 1646 förmlich entschieden und verkündigt wurde. Eine Figur in schwarz auf reichem Purpurgrund: schwarzes Sammtwams mit silbergestickten Schnüren, die Linke am Degen, Bände-

¹⁾ ¿Mas donde he de ir, si criado Entre meninas y damas, Sé de tocados y flores Mas que de caballos y armas? *Calderon*, las blancas manos II.

²⁾ Copia de la abundancia Του Κέρατος Αμαλθείας (sic) de la licion, que hizo de sus estudios el Ser. S. Pr. Baltasar Carlos delante de la Mag. del Rey, en 20. de agosto 1641. Dedicada al exc^{mo} S. Conde Duque. Er sagt Verse des Martial her, construiert Justin, und erklärt die Geographie der fünf Welttheile, von dem fünften, der tierra austral oder *Magallania* kenne man nur Küsten.

lier von Silberstoff, kurzer schwarzer Mantel. Die rechte Hand an der Lehne des rothbezogenen Sessels, rothe Tischdecke und Vorhang. Auf dem Tisch liegt ein breitkrämpiger Hut. Ueber der steifen *golilla* ein gleichgültiges, fast verdiessliches Gesicht. Dieselbe Aufnahme ist wiederholt als Brustbild in dem durch die Manchester Ausstellung bekannt gewordenen Gemälde, das dem Colonel Hugh Baillie gehörte, und in der sehr gepriesenen Figur der Hertford-Galerie, die aus der Sammlung Wells stammt. Letzteres Bild, wo das Wams von dunkelgrünem Stoff ist, auffallend durch eine Sättigung der Farbe, die man tizianisch genannt hat¹⁾, macht keinen glaubwürdigen Eindruck. Der Farbkörper ist besonders im Braun von Boden und Himmel in breiten Rissen, ja Klümpchen auseinander gegangen und überdiess durch den Goldton des Firnisses verändert; wahrscheinlich in Folge einer englischen Uebermalung. Hinter dem Knaben steht eine rothsammt überzogene Schatulle, die Stirling ganz übereinstimmend fand mit dem von Philipp IV dem Prinzen von Wales verehrten Toilettenkästchen.

Viel sympathischer nimmt sich der zukünftige Bräutigam aus in zwei Figuren, wo er ähnlich dem Reiterbild als geborner Heerführer, aber in prachtvoller, goldglänzender Rüstung auftritt, wie der Urgrossvater in dem herrlichen Porträt Tizians im Prado, Vater und Grossvater in den Statuen Pietro Tacca's. So erschien er mit seiner Mutter bei Musterungen während des catalonischen Krieges, zum Entzücken der Madrider.

Am 31. December 1639 schreibt der toskanische Gesandte: „Ein Bildniss des Grossfürsten ist gemacht worden, in Harnisch und voller Gala, und nach England geschickt, gleich als wäre die Vermählung Seiner Hoheit mit der dortigen Prinzessin nahe bevorstehend. Viele glauben indess, dass man es nur gethan, um den König bei Laune und Hoffnung zu erhalten“²⁾. In der That kommt in dem bekannten Katalog der Sammlungen Carl I (S. 170, Nr. 14) vor: *The picture of the now Prince of Spain*, und dasselbe steht auch in den Papieren der Versteigerung unter der Republik³⁾. Nun ist neuerdings ein jener Beschreibung Serrano's ent-

1) Quite tizianesque nennt es G. Scharf. This is highly esteemed, and deserves much admiration. Manchester Exhibition, p. 81.

2) Si è fatto un ritratto del gran principe armato et con tutta la gala, et mandato in Inghilterra, come se fusse molto vicino l'accasamento di S. A. con quella Principessa. Medic. Archiv.

3) Oct. 23. 1651. To Mr. Edward Harrison & Company Prince of Spain I. 100. Hunter's Certificates. British Museum.

sprechendes Porträt in Windsor, wie man hörte, zusammengerollt zum Vorschein gekommen und in einem Zimmer des Buckingham Palastes aufgehängt worden ($39'' \times 22\frac{1}{2}''$).

Diessmal ist es ein munterer, gesunder, aufgeweckter Knabe, voll vom Stolz seiner Ritterrüstung und der goldenen Sporen; die Stellung, mit weit vorgesetztem rechten Bein ist keck, unternehmend; in der Rechten hält er den Kommandostab, die Linke, im Stahlhandschuh, ruht an der Degenkoppel. Der breite, weisse, gestickte Kragen, die grosse goldgestickte, rothe Schärpe, der Metallglanz wirken prächtig auf dunklem Grund zwischen dem Karmesin von Sessel, Vorhang und Tisch. Ein Gegenstück zu dem Reiterbildniss, dort der kühle, gleichmässig verbreitete Schimmer der freien Luft, hier der warme gesättigte Ton des Innenraums, mit dem Spiel breiter, silberner und goldener Reflexlichter der Metalle und Stickereien.

Eine Wiederholung vertritt den Meister in der Galerie des Haag, sie stammt aus der Sammlung König Wilhelm II und lässt sich bis zum Cabinet Rainer zurückverfolgen (1821). Ueber das Verhältniss beider gleichzeitig aus dem Obrador des Velazquez hervorgegangenen Werke lässt sich ohne Konfrontirung kaum ein sicheres Urtheil geben; besonders da in dem englischen Exemplar der Firniss in Abzug gebracht werden muss. In dem holländischen Exemplar verstimmt eine gewisse Härte und Trockenheit, auch im Antlitz. Der Grund ist hellgrau mit Stich in grün. Die Figur hat viel Platz um sich; sie steht in der Mitte einer Diagonale, die von dem Sessel hinten links nach dem Tisch vorn rechts geht, dessen rothe Decke über die Bildfläche hinauszureichen scheint; der kleine General will Elnbogenraum haben. Der Maler hat den Vorhang dicht an den Rand geschoben, oben wieder der dreieckige Zipfel.

Endlich, in seinem fünfzehnten Jahre, schien man sich zu erinnern, dass der einstige „grösste König der Welt“ auch eine Vorstellung davon bekommen müsse, dass es Regierungsgeschäfte gebe: man liess ihn an den Consulten theilnehmen. Und um ihm ein begeisterndes Bild von dem Sinn seines staatsklugen Grossvaters (*el prudente*) zu geben, nahm ihn der Vater zum erstenmal mit nach dem Escorial, und zeigte ihm an einem Tage das „einzige Wunder der Welt“. Er erhielt nun seinen Hofstaat (*familia*), und lebte auf, frei von der „Clausur des Palastes“. Als bald darauf im Juni 1646 seine Vermählung mit Marianne von Oesterreich veröffentlicht wurde und der Bräutigam seinen

Vater nach dem Kriegsschauplatz begleitete, schilderte ein Hofpoet „den neuen Adonis einer deutschen Venus, wie er mit der Pike in der Hand einherziehe, so kühn wie schön (*arrisgado como bello*)“. In diesem Alter, nach der Unterschrift vierzehnjährig, sieht man ihn in dem Stich des Juan de Noort in dem mehrerwähnten ihm gewidmeten Jagdwerk. Es ist ein feiner, sympathischer Kopf, nur der Mund hat den hässlichen Familientypus, wie in keinem Bilde vor- und nachher.

Wahrscheinlich im letzten Jahre seines Lebens vergegenwärtigt ihn das Bildniss im Prado (1083, 2,09 × 1,44). Es reiht sich ganz an die seines Vaters und Oheims vor zwanzig Jahren. Er steht nach rechts gewandt in ernster schwarzer Hoftracht mit kurzem Mantel, die Linke an der rothen Stuhllehne, über die theilweise der Vorhang fällt; die herabhängende Rechte hält den Hut, in dem der andere Handschuh liegt. Die wolgewachsene Figur, auf dunkelgrauem Grund, ist fest gestellt, die Stirn klar, die Farbe sonnengebräunt, die braunen Augen glanzlos, die Schatten im Antlitz etwas dumpf. Von dieser letzten Figur kann man weder gutes noch schlimmes sagen. Es ist eins der wenigen gleichgültigen Bilder des Malers, das einzige in der Galerie, an dem man in Gefahr ist, vorbeizugehen. Das blinkende Reiterchen, der kecke Waidmann scheint im Begriff, ein mittelmässiger Thronfolger zu werden.

Kurz nach jener Verlobung, am Tag der zweijährigen Todtenfeier seiner Mutter (5. Oktober) in der Seo von Saragossa, erkältete er sich beim Pelotaspiel, und schon am neunten hatte das Fieber, unter Beistand der spanischen Sangredos, seinem jungen Leben ein Ende gemacht. Als der Kranke die verzweifelten Gesichter um sich sah, fragte er ob Lerida verloren sei? Auf die beruhigende Antwort sagte er: Dann muss es mit mir sehr schlimm stehn. Sein Herz ist dort beigesetzt, an der Evangelienseite des Altars. Als der Sekretär die Nachricht an die Statthalter aufsetzen wollte, versagte ihm die Hand, Thränen stürzten aufs Papier. Da nahm ihm der Vater, es war eine Stunde nach dem Tode des Prinzen, die Feder aus der Hand und schrieb selbst die Depesche an Leganés. Er hätte, meint Giustiniani, wol passendere Anlässe gehabt, seine Herrschaft über die Affekte zu beweisen. Er schrieb: „Marques: wir alle müssen uns in den Willen Gottes ergeben, und ich noch mehr als alle andern. Ihm hat es gefallen mir meinen Sohn zu nehmen, vor einer Stunde etwa. Mein ist nun der Schmerz, den Ihr ermassen könnt über

solchen Verlust; aber auch die volle Ergebung in die Hand Gottes, und der Muth und Wille, für die Vertheidigung meiner Länder zu sorgen, denn auch sie sind ja meine Kinder, und wenn wir eines verloren haben, müssen wir die übrigen erhalten, und so ersuche ich Euch in den Unternehmungen dieses Feldzugs nicht zu ermatten bis der Entsatz von Lerida erreicht ist, wie ich zum Herrn hoffe: von hier wird man Euch nach Kräften beistehn.“

Mit diesem Tod war das Loos über Dynastie und Monarchie gefallen. Fünfzehn Jahre später wurde dem von Alter und Siechthum gebrochenen Herrscher noch ein Spätgeborener bescheert, der auch auf den Namen Carlos getauft ward. Seine schwächliche, müde Gestalt, ebenso oft von Malern dargestellt, ist ein niederschlagendes Gegenstück zu jenem lebensfrohen Knaben. Die Rollen, die dieser mit soviel Geschick und Vergnügen gespielt, haben ihn erdrückt, auf dessen armen Kopf die Krone schon im vierten Jahr gesetzt wurde, für den Tonsur und Kapuze besser gepasst hätte. Eine vom Wurm zerstörte Blüthe der eine, eine im Kern taube Frucht der andere.



Städteansichten und Figurengruppen.

Die Ansicht von Saragossa.

Im Jahre 1645 hatte der König den Kronprinzen mit nach dem Norden genommen um die übliche Huldigung der Stände von Navarra und Aragon entgegenzunehmen, der die Verlobung folgen sollte. Im August beschwor er in der Seo von Zaragoza die Privilegien von Aragon, in Gegenwart der drei Brazos, der König sah heimlich zu.

Als sein Vater zur Erinnerung an diese Tage eine Ansicht der Stadt nebst seinem Hofgefolge als Staffage mitnehmen wollte und den in solchen Veduten besonders glücklichen Mazo, den Schwiegersohn des Velazquez damit beauftragte, soll der Prinz den günstigsten Aussichtspunkt selbst angegeben haben. Dieser Punkt befindet sich am linken Ufer des Ebro, unterhalb der steinernen Brücke, in der Vorstadt Altabás und nach der Ueberlieferung in dem damals reichen und schöngebauten Mercenarierkloster S. Lazaro, einer Stiftung König Jakob des Eroberers. Das Kloster ist im Unabhängigkeitskrieg zerstört worden. Der Standpunkt ist unweit des Bahnhofs. (Grösse 1,80 × 3,31.)

Diese Ansicht von Saragossa ist das beste landschaftliche Gemälde, welches man von Mazo besitzt — gemalt mit einer bei ihm beispiellosen Klarheit und Gewissenhaftigkeit; Stirling dachte an Canaletto. Sie giebt uns nicht nur ein treues Bild der alten Hauptstadt Aragon, dieses unverfälschten altspanischen Städtetypus, sondern auch ein Augenblicksbild der mannichfachen Gesellschaft, welche sich dort um den Monarchen bewegte. Obwol Mazo nur seinen eignen Namen in die lateinische Aufschrift gesetzt hat¹⁾, so hat man doch aus stärkeren inneren

¹⁾ Die Inschrift lautet:

IVSSV | PHILIPPI. MAX. HISP. REGIS | IOANNES BAPTISTA M M

VRBI CAESAR. AVG. VLTIMVM PENICILLVM IMP . . .

ANNO. MDCXLVII.

Gründen annehmen zu müssen geglaubt, dass die zahlreichen Figuren von seinem Meister herrühren. Sie schienen für ihn zu gut. Doch dürfte sich vielleicht bei schärferer Vergleichung ergeben, dass der eigenthümliche Strich und die Farbe des Velazquez nicht mit voller Ueberzeugungskraft darin wiederzuerkennen ist.

Unter einem tiefblauen Himmel, den dünne Wolkenstreifen und oben einige lichte Cumuli durchziehen, wälzt sich der mächtige dunkelgrüne Strom, der jetzt seinen sommerlichen Tiefstand hat, belebt von Barken mit violetten Zeldächern und Segeln, aber ein Denkmal seiner Zerstörungsanwandlungen hat er zurückgelassen an der siebenbogigen alten Brücke, einem Bau des fünfzehnten Jahrhunderts (1437). Der gewaltige Mittelbogen, 39 Meter Spannweite, war nämlich in der durch Thauwetter veranlassten Ueberschwemmung vom 3. März 1643 zusammengebrochen, und die mit grossen Kosten vorgenommene Reparatur im Februar dieses Jahres von neuem zerstört worden. An die ins Leere starrenden Pfeiler der herabgestürzten Bogen lehnen sich Thurmbauten. Viele Häuser und Klöster waren verwüstet worden; die kahlen zerrissenen Ufer zeigen noch die Spuren. Diese Brücke ist der stärkste Accent in dem Bilde.

Jenseits des Stroms breitet die Stadt sich aus, vom westlichen bis zum östlichen Ende, mit ihren schlanken Nadeln, wuchtigen Palästen mit hohen Galerien und Aussichtsthürmen, und den wie grosse Segler aus dem Häusermeer ragenden Kirchen; sehr verwandt mittelalterlich italienischen Städtebildern. Auch noch in dieser Zeit des Verfalls, deren Symbol der zerbrochene Brückenbogen, führt noch in den Steinen der Geist jener einst mächtigen, politisch begabtesten Rasse der Halbinsel, der Eroberer Neapels und Siciliens, eine beredte Sprache. Starrsinnige Kraft und träge Vernachlässigung.

Die Brücke (*punte de piedra*), welche die Heerstrasse von Madrid nach Barcelona aufnimmt, führt auf die *puerta del angel*, eine von zwei Erkerthürmen flankirte Thorburg; zwischen zwei Balkonfenstern sieht man ein Gemälde des Engels. Auf sie zu bewegt sich eine sechsspännige Kutsche, der ein langer Zug Fussgänger folgt: der König, wie immer nur in der Ferne erscheinend, kehrt in den Palast zurück. Dieser sieht hervor in jener Mauer mit Balkons und Tapisserien, und dem hohen mit *azulejos* gedeckten Dach links vom Thor. Es ist die alte Residenz der aragonesischen Könige, jetzt Palast des Erzbischofs

Dahinter ragt die Seo mit dem durch hölzerne Aufsätze verunstalteten Cimborio. Auf der anderen Seite des Thors erblickt man das städtische Consistorium und die damit verbundene grossartige 1551 vollendete Börse (*Lonja*), kenntlich an den vier Eckthürmchen. Zu dem heiteren barocken Bau der Pilar ist erst 1686 der Grundstein gelegt worden: an ihrer Stelle steht noch die bescheidene einschiffige S^a. Maria la Mayor, von deren weitem Claustro und Kapelle man die äussere Schaale sieht. Weiter nach Osten erhebt sich neben S. Felipe mit seinen drei Fassadenthürmen der gewaltige schiefe Uhrthurm, die *Torre nueva*, 312 castilische Fuss hoch, dessen wunderliche Ornamentik daran erinnert, dass bei dem Bau Christen, Juden und Mauren, fünf Baumeister, zusammenwirkten. Es folgt S. Pablo mit dem schlanken gothischen Campanile; endlich ausserhalb der Stadtmauer der massige Würfel des maurischen Schlosses Aljafería, wo Elisabeth die Heilige von Portugal 1271 geboren wurde. —

Da hier nur mit Ziegeln gebaut wird, so hat alles einen fahlen staubigen Ton, nüchtern, aber in Uebereinstimmung mit dem Grundton des Ernstes. Nichts wüsteres, unwirthlicheres als diese Ebrogestade. Kein Baum, keine Quaimauern verhüllen die lehmige Kahlheit. Aber hier, wo Bivouaks wüster Lanzknechte hinpassten, ist eine fremde bunte Gesellschaft hergezaubert, deren malerische Trachten, höfische und bäurisch-nationale, den Blumenflor ersetzen. Ein Theil hält sich unten am Wasser auf; die Hauptpersonen aber oben, wahrscheinlich im Garten des Klosters, den eine Mauer mit verfallener Brüstung von dem Paseo abgrenzt. Sie stehen in Gruppen beisammen, oder sitzen, die Damen alle, auf Teppichen, im Gras; oder bewegen sich langsam nach der Anlände herab. Alle die ihr Gesicht zeigen sind Bildnisse; einige erinnern an Figuren der Jagden und der Louvrestudie. Links bemerkt man einen hohen Geistlichen. Sehr in die Augen fallend steht ein junger, blonder Kavalier in starrem rothem Mantel, in die Ferne sehend, isolirt, neben ihm Pferd und Stallmeister. Der Kopf war offenbar absichtlich beschädigt, ausgekratzt worden, und musste neugemalt werden. Zu vorderst in der Ecke links sitzt eine schmucke Hökersfrau in Provincialtracht, weiten weissen Aermeln, blauem Rock und eine Rose am Busen, sie verkauft Pfrsiche. Von Personen „ohne Geburt“ und Rang geniessen nur Bettler das Vorrecht sich hier sehen zu lassen. Da ist der *esprit* Callots, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit Hogarths und die vornehmen

Manieren van Dycks. — Das Gemälde besteht also aus vier horizontalen Schichten: der ruhige, lichte Tageshimmel, das graue Häusermeer, der dunkelgrüne durchsichtige Strom und die mit den bunten Menschen bedeckten Ufer. Zu dieser Ruhe und Heiterkeit tritt ein Kontrast, der aber hinter der Schwelle des Gesehenen steht, in den aufsteigenden Erinnerungen: der zerstörenden Ueberfluthung der vorhergegangenen Jahre, des gegenwärtigen Kriegtobens im Süden, und der einstigen Macht der Kapitale des nordspanischen Reichs. Die verfallende alte Stadt und ihr moderner Besuch, die frivole thatlose Hofgesellschaft Philipp IV bilden uns die Zeiten ab, wo Reiche gegründet, und die wo sie verloren werden.

Diese Vedute, die ein Andenken vom Ehrentage des Kronprinzen sein sollte, konnte später nur peinliche Empfindungen wecken. Nach seinem Tode vollendet, ist sie nie in die königlichen Wohnzimmer aufgenommen worden. Sie wurde in die Gänge (*tránsitos*) über dem Schatzhaus verwiesen; zu Palomino's Zeit war sie in dem Gang nach der Encarnacion.

Das Castell von Pamplona.

Ein bisher räthselhaftes Gemälde, welches sicher derselben Reise des Hofes nach dem Norden seinen Ursprung verdankt, befindet sich in Apsley House (Curtis 61, Landschaft mit Fort; etwa 18" × 24"). Auch hier haben wir eine Vedute, diesmal ein Castell umgeben von gewaltigen Bergen; eine königliche Einfahrt im Mittelgrund, und vorn sich verlustigende Gesellschaft bunt vermischt mit provinziellen Kostümfiguren. W. Burger nennt sie ein Meisterstück, die Hand ist jedoch nicht die des Meisters, wol aber seiner Schule. Das Bild ist auf grobe Leinwand gemalt, trotz des derben Farbeauftrags ist das bunte figürliche und landschaftliche Detail charakteristisch bestimmt und erkennbar.

Nun hing zur Zeit Carl II im Durchgang über dem Schatzhaus eine Ansicht „des Castells von Pamplona, mit Landschaft und vielem Volk jener Gegenden, dem Einzug König Philipp IV zusehend, mit dem Wappen von Navarra¹⁾.“ Cean Bermudez sah es noch im neuen Palast im *Cuarto del Rey*. Vielleicht steckt es

1) Otro lienzo de 4 varas de largo y poco menos de alto pintado el Castillo de Pamplona con un pais y mucha gente de aquellos trajes mirando la entrada del Rey N^o Sr Don Phelipe IV con las Armas Reales de Navarra, Original de J. B. del Mazo. Taxirt zu 400 doblones, hundert mehr als Zaragoza. *Transitos angostos*

noch in den für gewöhnliche Sterbliche unzugänglichen **Magazinen** der Pradogalerie. Diess Gemälde war nun freilich vier **Ellen** breit und fast ebenso hoch; kann also das unsrige nicht sein. Statt des Wappens von Navarra sieht man oben, in einem **sch**weren Kranz von Blumen und **Früchten**, gehalten von zwei **Flügel**kindern, ein Schild mit Rad. Das Wellington'sche Stück **kann** also nur der erste Entwurf oder eine kleine Wiederholung sein.

Die Veranlassung zu dem Bild war folgende. Im Frühling 1646 hatte sich der König nach Pamplona begeben, um die Cortes von Navarra abzuhalten, dem Prinzen nach Beschwörung der Statuten des Reichs huldigen zu lassen und eine Beisteuer von dreihundert Mann nebst Geld zu erlangen. Da ihm die hartköpfigen **Navarrer** das letztere abschlugen, so war er, wie der venezianische **Ge**sandte erzählt, der am 22. Mai in Pamplona eingetroffen war, am Tag nach der Huldigung zornig nach Saragossa **abgereist**. Zur Erinnerung an einen der letzten Momente aus dem **Leben** seines einzigen Sohnes wurde auch diess Bild gemalt. Wir erfahren noch aus einem Dokument des Palastarchivs (Catalog des Museums 443), dass D. Francisco de Borja dem König den **Maler** Mazo hierzu empfohlen hatte, der mit zweihundert Escudos Reiseunterstützung dorthin gesandt werden sollte, die **Ansicht** von Stadt und Kastell zu malen (*á pintar la descripcion de aquella ciudad y castillo*). Auf unserm Gemälde sieht man indess nur das Castell. Diess stand im Südosten vor dem S. Nicolasthor, an der Stelle wo im Jahre 1694 die Basilica des heil. Ignaz **eingeweih**t wurde. Denn hier war der Punkt, wo im Jahre 1521 die welthistorisch gewordene Verwundung des guipuzcoaner Hidalgo D. Iñigo Lopez de Recalde stattgefunden hatte. Wir befinden uns in einem weiten Thalbecken von sieben Meilen Umfang, mit dreifacher Krone hoher Berge, die steil abfallen, links in abgespültem zerrissenen Absturz, rechts bewaldet; in meilenweiter Ferne, über einem Sattel ragt noch ein blauer Bergzug hervor.

Das Fort ist von starken Mauern und Wassergräben umgeben, im Innern sieht man Gartenanlagen und zerstreute Häuser. Dicht am Graben von links her führt ein Pfad nach dem Hauptthor in der Mitte. Auf diess fahren zu zwei Karossen,

sobre la Cassa del Tesoro. Inventar von 1686. In den handschriftlichen Nachträgen Cean's zu seinem Dictionario (Akademie S. Fernando) findet sich eine Notiz aus D. Juan Francisco Andres, Obelisco histórico; danach waren im Vordergrund „varias figuras de hombres y mugeres en la variedad de los trages vizcainos guipuzcoanos roncaletes y provincianos“.

eine sechs- und eine vierspännige, zwischen dichten Spalieren von Zuschauern.

Im Vordergrund bewegt sich die farbenreiche Menge. Besonders fällt auf zur Linken ein Kreis von achtzehn Damen und Herren, die statt an den Händen, an Taschentüchern sich fassend einen Ringeltanz aufführen. Die spanischen Damen tanzten gewöhnlich mit Handschuhen, nur mit dem König ohne solche, Infantinnen mit Granden auf die hier dargestellte Art.

Weiter vorn hat ein Herr in rothem Wams und Federhut ein curbettirendes Ross bestiegen, umringt von sieben Herren in schwarzer Hoftracht, darunter vier baarhaupt, vielleicht der Prinz. In der Mitte des Vordergrunds sitzen drei Damen im Gras, umher stehen Frauen in navarresischer Tracht, mit weissen *tocas* ähnlich den der römischen Campagnolen. Auch die schmucke Bäuerin links fehlt nicht.

Die Conversation.

Dass die köstliche Kollektion von dreizehn Bildnissen spanischer Cavaliere in ganzer Figur, im Louvre, nicht spanische Maler vorstelle, darüber ist kein Wort zu verlieren¹⁾. Das Stück kann überhaupt kaum als selbständiges Bild oder als Skizze eines Pendants zu holländischen Schützenstücken etwa, betrachtet werden. Es ist eine Vereinigung von Studien für Zuschauergruppen zu solchen Bildern, wie Saragossa und die Hofjagden, wo nicht das Fragment eines grossen, verlorengegangnen Gemäldes.

Deutlich sieht man ein Paar dem Hintergrund sich zuwenden; einer, der einzige von allen der sich zu einer Aeussereung seiner Gefühle hinreissen lässt, schwenkt den Hut hoch. Ein andrer (links), der zu den beiden vornehmen Herren eben hinzugetreten ist, wobei ihm einer vertraulich die Hand auf die Schulter legt, wird von jenen orientirt. Die Mehrzahl allerdings, sieben bis acht, kehren wieder dem Schauspiel den Rücken; sie benutzen die Gelegenheit sich Neuigkeiten, Glossen über die Personen in der Arena zuzuflüstern: man wendet, auch wenn man ausser Hörweite ist, dem nicht gern das Gesicht zu, auf dessen Kosten die Unterhaltung geführt wird.

Die Anordnung dieser müssigen Gesellschaft ist wol ab-

¹⁾ Das Bildchen schenkte der Infant D. Gabriel, Sohn Carl III, der Herzogin von Alba; nachdem es durch mehrere Hände gegangen, wurde es im Jahre 1851 von Laneville für den Louvre erworben (6500 Fr.).

gewogen, obwol die Verbindung der fünf Ringe die lockerste ist; keiner bekümmert sich um die Nachbarn in den andern Gruppen, die in verschiedenen wenn auch geringen Entfernungen nach der Tiefe zu aufgestellt sind. Man bemerkt von links nach rechts eine Abstufung des Rangs; dort haben sie meist den Hut auf dem Kopf und benehmen sich apathischer, sind auch älter. Das Bild ist eine Urkunde für Anstand und Benehmen des vornehmen Spaniers bei solchen Gelegenheiten, wo jeder sich als Zielscheibe aller, auch der allerhöchsten Augen betrachtete. Scheinbare Gleichgültigkeit, welche die andern



Gruppe von Cavalieren.

ignorirt, auf welche doch Haltung, Bewegung, Blick wolberechnet sind. Der vierte hat die Stellung angenommen, in der der König öfter sich malen liess¹⁾.

Ganz ähnliche Gruppen von Hofgesellschaften, die aber nicht bloss Studien zu grösseren Gemälden sein können, begegnen uns auf zwei Bildchen, die aus dem Palast zu Madrid stammen sollen, und mit andern zur französischen Zeit von dem dänischen Gesandten Bourke mitgebracht wurden, wo sie Lord Stuart de Rothsay im vorigen Jahrhundert sah²⁾. Sie befinden

¹⁾ P. Lefort setzt sie fast ein Jahrzehnt früher (1626—27). *Exécution timide et hésitante, une certaine curiosité des teintes claires, gaies, même fleuries etc.* Von Furchtsamkeit finde ich nichts in diesen mit Leichtigkeit und Aplomp gemalten Figürchen.

²⁾ Mrs. Jamesson a. a. O. It shows that V. had not less versatility than Titian.

sich gegenwärtig in Bowood, dem Landsitz des Marquis of Lansdowne (Curtis 53 und 54; Waagen, Treasures III, 164).

Die Scenerie dieser Bildchen ist kein Park, sondern Gegend, obwol die Personen statt in Jagd- oder Reiseanzug, in farbenprächtiger Hoftracht erscheinen. Es sind lauter Bildnisse, und offenbar in sehr bestimmten Situationen; wie sehr würde ihr Reiz sich erhöhen, wenn man den Schlüssel zu der Novelle besässe.

Das erste Stück versetzt uns in eine weite Schlucht. Links ein Abhang, durch Abspülung des Erdreichs entstanden, hier sitzt eine Frau mit Kind im Gras. In der Ferne ein majestätischer Gipfel, in gebrochenen Linien, rechts läuft die Landschaft hinter dunklem Gebüsch in eine Ebene aus, wie eine Meeresfläche. Im grünen Thal begegnen sich zwei Reiter. Ein Cavalier in hochrothem Wams und Hose, mit weiten gelben geschlitzten Ärmeln, kommt auf wohlgenährtem gestieftem Rappen grad aus dem Grund zugeritten auf einen zweiten, der ihm gegenüber hält, dieser mit gezogenem Hut. Er trägt ein hellblaues Wams und reitet einen Braunschecken. Ein dritter zu Fuss, rechts vorn, in weitem Lederwams, Reiterstiefeln, hat seinen Federhut auf einen grossen Stein vor sich gelegt.

In dem zweiten, reicheren Bild sieht man hinter der Wiese ein schattiges Thal mit glänzendem Wasserstreifen; in der Mitte ein Bergzug mit tiefem Sattel, an dessen Fuss eine Stadt, in der Ferne blauer Berg.

Mitten auf der Wiese sitzt eine vornehme Dame im Gras. Sie trägt einen graugrünen groben Überwurf, welcher die Bestimmung unsrer Staubmäntel hat, denn darunter sieht man ein Stückchen von dem brennend rothen Kleid mit breiten Goldborten. Ihr Kopf ist in eine schwarze Mantille gehüllt, in der Rechten hält sie einen geschlossenen Fächer; die Linke zieht kokett die Mantille von einem Auge weg, wobei ein Lichtstrahl auf dieses Eckchen des Gesichts fällt. Der Blick gilt dem zur Rechten stehenden Cavalier, der sie anredet. Er trägt ein blassrothes Wams, breiten fallenden Spitzenkragen; die Linke mit ein paar langen gelben Handschuhen ruht an der Degenkoppel. Neben dieser Hauptperson steht etwas abseits und aus dem Bild heraussehend, ein zweiter junger Herr in blauem starrem Mantel, Stulpstiefeln, den Hut mit Straussenfeder an der Brust haltend. Nach hinten zu sitzt neben der jungen Dame eine ältliche, in dunkler Tracht, eine Dueña, der ein grosser ältlicher Mann mit stark gefaltetem, interessant hässlichem, olivenfarbigem Gesicht, die weite braune

capa umgeschlagen, die Hand reicht. Dass die Dame zum Hof gehört, beweisen die Figuren zweier Hofzwerge in schreiend bunter Gala zu ihrer Linken. Der Niño de Coria zeigt seine plumpe Gestalt von hinten; er trägt einen blauen Rock mit breiten Silbergarnituren, geschlitzte feuerrothe Pumphosen und ebensolche Aermel; den Kopf dreht er stark nach der Dame um, auf die er spöttisch hinweist. Neben ihm steht sein College, nicht grösser, aber wolproportionirt, der dünne Wicht legt jenem gnädig die Hand auf die Schulter. Wams und Hosen sind von gelbem Brokatstoff. Im Mittelgrund sieht man noch eine leicht skizzierte Gruppe.

Die Entstehung dieser Scenen am Hof Philipp IV ist zweifellos; Jedermann wird Velazquez einfallen, doch zunächst nur weil die Figuren den von ihm dargestellten Typen angehören. Die Prüfung aus der Nähe zeigt manches Bedenkliche. Der durchsichtig graue Ton der Landschaft, die Bergformen, der etwas leere Baumschlag sind verdächtig. Die zierlichen bunten Figuren vor der hell duftigen, lasirend behandelten Landschaft bringen den Namen Wouwerman in den Sinn; Jemand hat an einen berühmten Holländer gedacht, der in Madrid gewesen ist und am Hof gemalt hat, obwol noch nie etwas von ihm dort aufgetaucht ist. Beide Bilder sind an allen Seiten, am meisten oben, erweitert worden; die Linien der alten Vierecke, knapp um die Gruppen herumlaufend, sind noch deutlich zu sehen. Die Malerei ist indessen homogen und von Kommarissen durchzogen. Wohl in Folge einer Uebermalung von fremder, später Hand, die bestimmt war aus leichten Skizzen galeriefähige Tableaus zu machen¹⁾.

¹⁾ Die Landschaft in der Galerie des Haag (258) ist von W. Burger (*Musées de Hollande*, 308) mit Unrecht Velazquez zugeschrieben worden. Drei Eichen im Vordergrund, der belebt ist durch Fischer- und Jägergruppen, weiterhin Berge, schroffabfallende Klippen, Stadt am Fuss, endlich das Meer. Nur der Baumschlag konnte an Velazquez erinnern; der graue Duft der Berge und die rothbraunen Töne der Untermalung und die Figuren sind ganz abweichend. Wenn ich sagte, dass Burger den Nagel stets auf den Kopf getroffen habe (I, 16), so bezog sich das auf sein Geschmacksurtheil; in Attributionen hat es noch keinen Unfehlbaren gegeben.

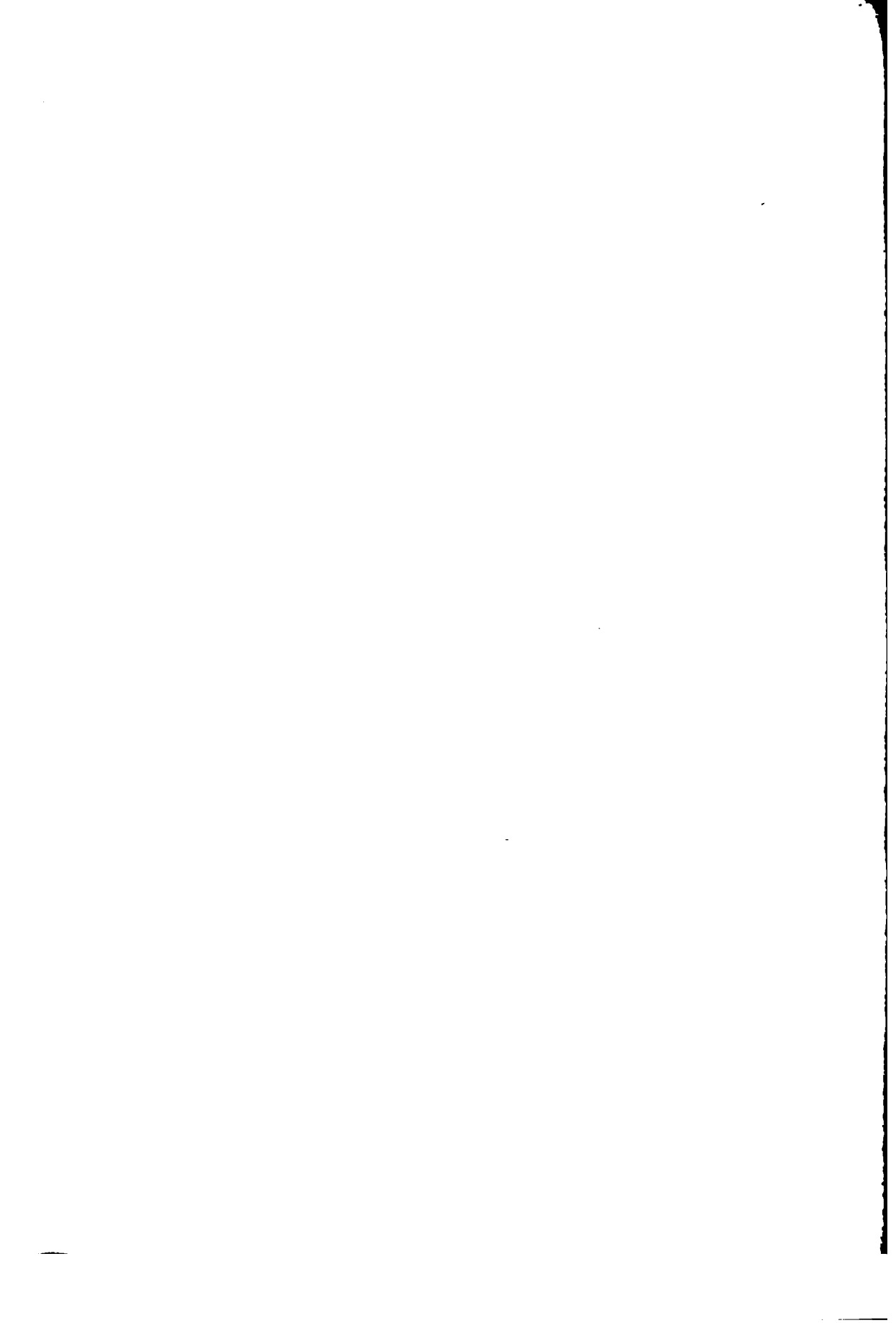


SECHSTES BUCH.

DIE ZWEITE ROMFAHRT.

(1649—1651.)

Veranlassung der Reise — Gemäldehandel in Venedig — In Neapel —
Rom im Jahre des Jubiläums — Beziehungen zur römischen Künstler-
schaft — Der Slave Pareja — Innocenz X — Die Abgüsse nach
Antiken — Metelli und Colonna.



Veranlassung der Reise.

Rom hinterlässt nach dem ersten Besuch immer ein Verlangen des Wiedersehens, wenigstens bei denen die verdienen die heilige Stadt zu betreten. Der zweite Aufenthalt ist dann oft der genussreichste, glücklichste. Dieses Verlangen, die Ahnung vielleicht, dass ihm hier noch einige der ruhm- und inhaltreichsten Tage seines Lebens bevorständen, trieb den fünfzigjährigen Maler noch einmal nach dem Lande, wo er als dreissigjähriger einst zuerst dies Glück kennen gelernt hatte, welches kontemplativen Gemüthern in Kunst und Alterthum Roms, in der Freiheit eines Orts wo alles in grossem Stil ist, aufgeht.

Jene erste Fahrt war eine Studienreise gewesen; die zweite war wenigstens officiell eine Geschäftsreise, der verschwiegene Beweggrund aber war gewiss, das ihm damals liebgewordene wiederzusehn; vielleicht auch, bei dem verbesserten Verhältnisse Spaniens zum Pabste, Hof und Gesellschaft näher zu treten, und sich in jener grossen Arena aller Talente als Künstler zu zeigen.

Der Auftrag, welcher den Vorwand abgab für den langen Urlaub, hing zusammen mit seiner nunmehrigen amtlichen Stellung als Leiter der theilweisen Umgestaltung des Schlosses zu Madrid. In den letzten Jahren waren alte Säle neu ausgestattet und neue Prachträume geschaffen worden. Ihre Ausmalung konnte oder mochte man Einheimischen nicht anvertrauen, zumal da die Namen zweier in Italien damals sehr gesuchten Dekorationsmaler nach Madrid gedrungen waren; auch für das Mobiliar dachte man dortige Bronzarbeiter in Anspruch zu nehmen. Die neuen Räume hatten zu einer veränderten Aufstellung des Gemäldevorraths Gelegenheit gegeben, einige Säle hatten sich schon damals in eine wahre Pinakothek verwandelt. Aber der vorhandene Besitz reichte nicht hin, die dem König vorschwebenden

oder ihm eingegebenen Pläne auszuführen. „In dieser Stadt, schreibt Sir Arthur Hopton am 20. Juli 1638, ist kein Stück von irgend welchem Werth das der König nicht nimmt und sehr gut bezahlt“; aber man wusste dort wohl, dass Madrid ein sehr bescheidener Markt war im Vergleich mit Venedig und Rom. Hier knüpfte Velazquez an.

„Seine Majestät, schreibt Jusepe Martinez¹⁾, eröffnete ihm eines Tages, dass sie eine Galerie mit Gemälden zu gründen gedenke, für die er Meister suchen und die besten auswählen solle“. — Ew. Majestät, erwiderte er, darf keine Bilder haben, die Jedermann haben kann. — „Wie wäre das anzufangen?“ — Ich erdreiste mich, o Herr, wenn E. M. mir Urlaub gewährt, nach Rom und Venedig zu gehn, und alldort die besten Bilder zu suchen und zu erhandeln, von Tizian, Paolo Veronese, Bassano, Raphael Urbinas, Parmesano und ähnlichen. Denn es giebt wenig Fürsten, welche Gemälde dieser Meister besitzen, und am wenigsten in solcher Zahl, wie sie E. M. durch meinen Eifer bekommen wird“.

Um aber jene königlichen Gemächer zu wahren Kunsttempeln nach italienischen Mustern umzuschaffen, dazu gehörten auch Statuen. „Es werde nötig sein, die unteren Zimmer (*piezas bajas*) mit antiken Bildwerken zu schmücken. Die welche man nicht haben könne, werde man abformen und (die Formen) nach Spanien bringen, um sie dann so vollkommen als möglich auszugießen.“

Bis dahin hatte das Schloss nur wenig von der Art aufzuweisen; das Inventar von 1636 giebt am Schluss die Zahl von 58 Statuen, von denen nur ein Theil namhaft gemacht wird: die im „Garten der Kaiser“ nebst Gang und Gewölbe aufgestellten; zwölf Bronzestuetten von Kaisern mit silbernen Lorbeerkränzen; drei Pferde im Bibliotheksthurm. Das Inventar Philipp II enthält 117 plastische Werke, darunter 32 sicher moderne; die übrigen waren meist Porträtbüsten, nur vier Statuen²⁾; sie sind zum Theil für die Gärten von Aranjuez und Buen Retiro verwandt worden, wo Ponz noch viele sah (Viage VI, 133).

Am zweiten März 1647 hatte Velazquez den Posten eines Inspectors und Zahlmeisters des Baus des achteckigen Saals erhalten. Dieser Saal lag über dem Hauptthor und der neuen

¹⁾ Discursos practicables S. 118.

²⁾ E. Hübner, Die antiken Bilderwerke in Madrid. Berlin 1862. S. 6 ff.

Treppe; man hatte den hier befindlichen „alten Thurm“ abgerissen. Sein Vorbild war die Tribune von Florenz, welche dem Könige aus Erzählungen florentinischer Herrn und Maler wohlbekannt war. Die Verbindung von Plastik und Malerei war auch hier der leitende Gesichtspunkt. Philipp IV nannte ihn selbst seine Tribuna. Als Ferdinand II dem Minister Haro eine Broncestatue seines Herrn nebst einem Consoltisch von florentinischer Mosaik sandte, fand der König soviel Geschmack daran, dass Don Luis sie ihm verehrte. „Er liess sie, schreibt der florentinische Gesandte Lodovico Incontri am 30. August 1651, im *Salone ottagono* zwischen den beiden Galerien aufstellen, der gleichsam die Tribune Seiner Hoheit ist (*è come la Tribuna di S. A.*). Hier hat der König seine besten Sachen, die Wände sind bekleidet mit Pilastern und Nischen von Jaspis mit den besten Statuen“. Als die 16jährige Königin und die Infantin Marie Therese ihm die Gewährung einer Expektanz auf diess Werk abschmeicheln wollten, die erste für die Geburt des Erben, die zweite für die Vermählung mit Louis XIV, sagte er lachend: „Ihr macht die Rechnung falsch, denn da das Pferd schon in die Tribune gestellt ist, bin ich nicht mehr Herr darüber: alles was hierher kommt, das ist confiscirt für die Krone“¹⁾. Die Gemälde bestanden in mythologischen und Jagdstücken von Rubens und Snyders, freilich nur Kopien, und zwei verlorenen Originalen von van Dyck, Bacchus mit Nymphen, Mercur und Saturn. An der Decke einige musicirende Nymphen von Tintoretto. Augenscheinlich war der Saal noch für andre Kostbarkeiten als malerische bestimmt. Unter den Statuen sah man den Dornauszieher, den schon Philipp II besass, und die sieben Planeten von Bronze, die Ferdinand in den Niederlanden erbeutet hatte.

Da nicht zu hoffen war, dass sich Gelegenheiten zum Erwerb griechischer Originale finden würden, so beschloss man, sich Abformungen der gefeiertsten, gerade damals durch Kupferwerke

1) S. M^{te}. gl'ha fatto porre nel Salone ottagono, che vien fra le due galerie, et è come la Tribuna di S. A., nel quale il Re tiene le cose più preziose, essendo le pareti ornate di pilastre, et nicchie di diaspro con statue bellissime. La M^{te} della Regina e la S^{ra} Infanta, in presenza del Rè, stavano facendo i conti a chi di loro haveva a toccare, pretendendolo la Regina al primo figlio maschio, et la S^a. Infanta quando si partirà della M^{te} Sua et anderà a marito; et il Rè ridendo disse a De. S^{re}., che facevano male i conti, poichè essendo il cavallo et il tavolino posti nella *Tribuna*, egli non n'era più Padrone, poichè tutto quello che entrava in d^a. Stanza, s'intendeva incamarato per la corona.

in weite Kreise getragenen Meisterwerke römischer Museen zu verschaffen, und davon Abgüsse in Bronze nehmen zu lassen.

Mit einem ähnlichen Auftrage war ein Jahrhundert früher der Maler Primaticcio von Franz I nach Italien gesandt worden (1543). Er hatte dort in kurzer Zeit 125 Statuen, Torsen und Büsten zusammengebracht und die besten Antiken Roms von Jacopo Barozzi da Vignola und Franz Libon abformen lassen. Ausser dem Marc Aurel und der Trajanssäule, werden der Laocoon, der Apollo, die Venus, die Cleopatra, Nil und Tiber genannt. Die von diesen Meistern in Paris ausgeführten Bronzeabgüsse zeichneten sich durch Leichtigkeit und Reinheit aus. Möglich dass Vasari's Nachricht von dieser ältesten für Fontainebleau bestimmten Kopiensammlung (Vite XIII, 3 ff. IX, 80) die Anregung zu unserm Plan gegeben hat.

Dass Velazquez eine Sammlung von Abformungen antiker Werke beantragt und zum Zwecke ihrer Herstellung nach Rom gegangen ist, ein Vorläufer also seines 120 Jahre später gekommenen Nachfolgers Raphael Mengs, das wird viele seiner Verehrer und Anfechter befremden. Die am Ende dieses Jahrhunderts allerwärts auftauchenden Gypsmuseen stehen im Zusammenhang mit dem Sinken des malerischen Sinnes, mit dem zweifelhaften Geschmack der Gérard de Lairesse und van der Werff. Rumohr fand, „dass nach dem Aufkommen der Antikensäle zu Antwerpen (1680) und Amsterdam (1700) in den dortigen Schulen von jener Feinheit des Gesichtssinnes, welche ihre frühern Arbeiten so ungemein auszeichnete, in Kurzem jegliche Spur verschwindet“ (Drei Reisen S. 59). In Spanien war diese Gefahr kein Geheimniss; eben jener Martinez bemerkt (a. a. O. 4), „die Zeichnung werde durch solche Studien hart, trocken und höchst unerfreulich für's Auge.“ Indess dürften diese der jetzigen Zeit so fatal gewordenen afterklassischen und antimalerischen Manieren des folgenden Jahrhunderts doch weniger eine Wirkung der eifriger studirten Antike sein als des schon eingetretenen Marasmus, der von solchen Transfusionen Verjüngung der Säfte erhoffte. Die natürliche Widerstandskraft der gebornen Maler früherer Jahrhunderte brauchte solche Ablenkungen nicht zu fürchten.

Man findet die Behauptung ausgesprochen, der Zweck dieser Anschaffungen und der Reise sei die Herstellung des Apparats für eine projektirte Malerakademie gewesen. Allein dies ist nichts als eine Vermuthung, wahrscheinlich darauf gebaut, dass in der Folge Ausgüsse nach Velazquez' Abformungen in die unter Phi-

lipp V gegründete Akademie übergangen. Ein solches Institut war bereits unter Philipp III angeregt worden, nach Jusepe Martinez von Vicencio Carducho, auf dessen Antrieb im Jahre 1619 die Maler der Hauptstadt ein Memorial mit Statuten einreichten. Der Plan wurde bald nach dem Regierungsantritt seines Sohnes wieder zur Sprache gebracht und von Olivares begünstigt; man hatte ein Programm entworfen, mit Lehrvorträgen, Preisen, Graden, in öffentlichen Akten zu ertheilen; die Ausführung, der auch die Cortes von Castilien sich günstig zeigten, scheiterte an den „Sondermeinungen“ der Maler.

* * *

Unser Maler verliess Madrid im November 1648. Da in Catalonien noch der Krieg tobte, Barcelona in den Händen der Franzosen war, in Alicante, Valencia und Sevilla aber die Pest wüthete, so geschah die Einschiffung in Malaga, am 2. Januar 1649. Auch der venezianische Gesandte Basadonna musste ein Jahr vorher diesen Weg nehmen, um von Venedig nach Madrid zu kommen, er brauchte 68 Tage. Die Seefahrt war nicht ohne Gefahr. Im Frühjahr 1650 erbeuteten französische Piraten ein spanisches Schiff mit dem Secretär Don Juans und Depeschen des Nuntius, auf der Fahrt von Alicante nach Genua. Der Bastard Philipp IV rüstete in Neapel eine Flotte mit der Absicht, die Franzosen aus Elba zu vertreiben, Longone und Piombino zu nehmen.

Velazquez schloss sich dem spanischen Botschafter an, welcher nach Trient wollte, um dort die neue Königin Marianne von Oesterreich zu empfangen. Es war Don Jayme Manuel de Cardenas, Herzog von Naxera y Maqueda. In Folge widriger Winde konnte man erst am 11. Februar in Genua landen.

Auch diessmal verweilte Velazquez nur als Durchreisender in Genua. Ueber Mailand und Padua eilte er nach der Lagunenstadt. Nicht einmal der bevorstehende festliche Empfang seiner jungen Königin in Mailand, in dessen Zurüstungen er hineinkam, konnte ihn bewegen, in der Hauptstadt der Lombardei länger zu bleiben als hinreichte, dem Abendmahl Leonardo's und den Kirchen einen Blick zu schenken. So überliess er die Gunst, ihr erstes Bildniss als Spaniens Königin zu malen, einem Fremden, Justus Sustersmans, dem florentinischen Hofmaler, der mit dem Cardinal Joh. Carl von Medici nach dem Grenzort Finale gekommen war. Diess Bildniss nahm sie mit nach Madrid.

Gemäldehandel in Venedig.

Unter den Hochgeborenen aller Nationen, welche damals Venedig als einen der ersten europäischen Vergnügungsorte aufsuchten, gab es nicht wenige, die für Gemälde Geld ausgaben. In diesem Artikel war die Königin der Meere der erste Platz, auch weil die venezianische Schule im siebzehnten Jahrhundert in der allgemeinen Werthschätzung oben an stand. Den Malern Italiens und des Auslands folgten die Potentaten: Carl I von England, Philipp IV, Ferdinand II von Toscana, Christine von Schweden, der Erzherzog Leopold Wilhelm, sie alle waren am begierigsten nach venezianischen Gemälden. Um diese Zeit erschienen dort persönlich der Herzog Franz II von Modena (1648); der 23jährige Anton Ulrich von Braunschweig (1656), der Marchese Carl II von Mantua (1660), Schwager Ferdinand III. Der holländische Maler Daniel Beck kam als Agent der schwedischen Königin, er gab zu verstehn, sie habe hochfliegende Pläne (*conceitti grandi*). Man hörte von zwei Malern die der Kaiser senden werde. „Von allen Seiten, sagt Marco Boschini, dessen Gedicht dem Erzherzog Leopold gewidmet ist, kommen die Jäger und spannen ihre Netze aus, ohne Maass das Gold ausstreuend, unsre Kleinodien zu entführen:

Perche a sto modo da tute le bande
ghè cazzadori, che le rede tende,
e che senza misura l'oro spende,
e porta via ste zogie cusi grande.

Wenn jedoch Velazquez geglaubt hatte, dass man dort nur mit vollem Beutel auf dem Platz zu erscheinen brauche, um Angebote von Tizians und Paolos zu bekommen, so täuschte er sich. Die Sachen warteten nicht auf die Käufer; diese mussten mit viel Geduld auf die Sachen warten. Von Tizian kam kaum eine Historie mehr vor; ein Bildniss tauchte zuweilen auf und erzielte, wenn mit Händen, 100 Dublonen, 200 Silberdukaten. Ein solcher Doge (vielleicht Landi † 1545) war der Hauptmagnet im Studio des Senators Landi, welches die Widman 1656 für 3200 Dukaten kauften.

Man musste dort leben, oder einen Agenten haben, halb Liebhaber halb Kaufmann, von ungeheurer Erfahrung, der auf der Wacht stand, die Finanzklemme eines Nobile, die Säkularisirung eines Klosters, die Anwandlungen einer Aebtissin oder

eines Pfarrers abpasste, zu dem die Bildershylocks Vertrauen hatten und der sich nicht zierte, ihnen maskirt in einen alten Palast zu folgen. Von den ungezählten Kennern, welche dort apokryphe Leonardos, Correggios, Holbeins, Giorgiones entdeckten, erzählt die Chronik nur gelegentlich. Der grosse Peter von Cortona selbst kaufte damals einen falschen Paolo für den Cardinal Bichi¹⁾. Wer aber einen solchen geriebenen Agenten hatte, der konnte wol in zwanzig Jahren mit fürstlichem Geld eine fürstliche Collektion zusammenbringen. Ein solcher war Niccolò Rinieri, der schöne Paolos und Bassanos besass; und Paolo del Sera, ein reicher Kaufmann und Sammler, der ein Haus am Canal grande bewohnte, und vordem bei dem Prete Genovese malen gelernt hatte. Er war der Agent Ferdinand II von Toscana, und erhielt stets die allerersten geheimsten Offer-ten. Aber selten kamen Fremde, welche die Preise dieser Herrn bezahlen mochten, Sera wollte wie er selbst sagte, eine *offerta da Rè* für sein Studio. Der Erzherzog Leopold hat sie ihm gemacht. Kurz vor der Ankunft des Velazquez (1647) verkauft einer der drei Söhne und Erben des Vincenzo Grimani Calerge eine Tapisserie nach raphaelschen Zeichnungen einem Genuesen, für die früher Graf Arundel zehntausend Dukaten geboten hatte.

Von den Erwerbungen des spanischen Malers nennt Palomino vier Gemälde; das beste ist wol ein Paolo, Venus und Adonis (Prado 526), ein öfters von ihm gemalter Gegenstand; zwei Temperabilder aus dem Leben Christi, das eine, die Heilung des Blinden, „ein Wunder der Kunst“, wagte er nicht der Gefahr des Transports auszusetzen. Von Tintoretto brachte er mit die Bekehrung des Paulus(?), ein Deckengemälde aus der Geschichte Mosis, die Reinigung der Töchter der Midianiter (415), endlich eine figurenreiche Glorie (428), die ausgeführte Skizze seines Hauptwerks im Gran Consiglio. Boschini, der ihn damals kennen lernte und in der *Carta del navegar pitoresco* als Spiegel eines vornehmen, einnehmenden Cavaliers schildert:

Cavalier, che spirava un gran decoro —
 de sì perfeta, e nobile maniera,
 che ogn' un' el lauda, e somamente el precia (S. 56 f.)

bemerkt, dass ihm diese das liebste gewesen sei; er traf

¹⁾ Ci vuol bene il fondamento dell' arte, ma nel resto si ricerca una grandissima pratica, bemerkt dazu Paolo del Sera. Seine Correspondenz mit Ferdinand II befindet sich im Archiv der Uffizien.

ihn eines Tags im Dogenpalast vor dem Bilde, in Bewunderung der kunstvollen Anordnung, der Lebendigkeit der zahllosen Figuren des Riesenwerks verloren. „Dieses Gemälde allein, sagte er, reichte hin jeden Maler unsterblich zu machen; es scheine das Werk eines Menschenalters“.

Der schwärmerische Glasperlenhändler berichtet ferner, dass er im Ganzen für fünf Gemälde 12000 Scudi ausgegeben habe; aber er nennt ausser dem „Paradies“ zwei Tizians und zwei Paolos. Die Ernte scheint ihm etwas dürftig; aber — *no se trova de comprar più niente.*

Dass Velazquez indess bei jener Versicherung dem Könige gegenüber einen richtigen Instinkt gehabt hatte, geht aus den Ereignissen des Bildermarktes der nächsten Jahre hervor; er kam leider etwas zu früh.

Als nämlich die Serenissima im Jahre 1657 zur Bestreitung des Türkenkriegs die Aufhebung der beiden Orden der Kreuzträger und des heil. Geistes nebst Einziehung ihres Vermögens beschlossen und auch von Alexander VII erlangt hatte, schienen ganz unerwartet einige der ersten Meisterwerke frei zu werden.

Die Canonici von S. Spirito besaßen zwei Altarbilder Tizians, die späte Ausgiessung des h. Geistes über dem Hochaltar, das unschätzbare Jugendwerk des hl. Marcus mit den vier Heiligen, und an der Decke drei alttestamentliche Mordgeschichten. Die Crociferi hatten im Refectorium die Hochzeit zu Cana von Tintoretto (1561), ein Wunder von goldnem Licht, voll der liebrendsten blonden Frauenköpfe. Noch vor der Veröffentlichung der Aufhebungsbulle hatte der Provinzial und Prior des letztern Ordens, Pater Barbaro, dem Paolo del Sera durch den gemeinschaftlichen Barbier und Gemäldesensal dieses Cenacolo für Florenz zum heimlichen Verkauf angeboten (März 1656). Freilich verlangte er 4000 Silberscudi, während der Grossherzog nur 1500 Piaster ausgeben mochte. Darüber kam die Bulle aus, und die Regierung inventarisirte die sämmtliche Habe. Die fünf Bilder Tizians wurden der Kirche und Sakristei der Salute bestimmt, wo sie sich noch jetzt befinden. Der Kampf um die Hochzeit des Tintoretto war hartnäckiger. Der Nuntius Carlo Caraffa selbst legte ein Wort ein bei den Prokuratoren von S. Marco, die Paolo del Sera auf 2500 Dukaten oder 1666 $\frac{2}{3}$ Piaster herunterbrachte. Aber der Patriotismus war bereits aufgestört; die Prokuratoren Pesaro und Bragadin wollten bis zu

3000 Dukaten gehn; die Maler erhoben das Bild, es sei 10000 werth; so kam auch dieses in die Salute.

Da that sich die glänzendste Aussicht von allen auf. Im Oktober 1618 erschien der Hebräer Ventura Salomon als Makler des Padre Maestro der Serviten, mit dem Angebot der grössten Leinwand des Paolo, des Gastmahls des Pharisäers im Refektorium des Ordens. Man verlangte 10000 Dukaten, vielleicht wäre man auf 8000 heruntergegangen; der Jude erhielt fünf Procent. Die Regierung werde wol ein Auge zudrücken. Paolo del Sera hielt es für unmöglich, dass die Stadt ein solches Werk fortlassen werde. Auch dieser Ankauf scheiterte wahrscheinlich an der Knickerigkeit der Florentiner; die Serenissima schenkte das Bild sieben Jahre später Ludwig XIV.

In Neapel (1649).

Kaum in Rom eingetroffen, musste sich Velazquez nach Neapel begeben, um seine Empfehlungsbriefe an den Vicekönig, Grafen Oñate abzugeben. Sie enthielten die königliche Weisung, ihn mit allem nöthigen für seine Zwecke in der freigebigsten Weise zu unterstützen¹⁾. Was mit diesen Zwecken gemeint sei, darüber giebt uns einen Wink die Notiz Passeri's²⁾, wonach ein neapolitaner Bildhauer mit den in Aussicht genommenen plastischen Arbeiten beauftragt worden ist. Julian Finelli aus Carrara sei in der Folge von dem Herzog von Terranova (das ist Oñate) nach Rom geschickt worden, um die Abformung der Antiken in Gyps, sowie den Bronzeguss eines Theils derselben, nebst denen einiger seiner eigenen Modelle und der zwölf vergoldeten Bronzelöwen zu besorgen. Letztere waren bestimmt für Marmorische; man begegnet ihnen oft auf Bildnissen der Folgezeit, z. B. Carl II von Carreño. Diese Sendung sei allerdings erst im Jahre 1652 erfolgt; Velazquez hätte also diese Antiken nur auszuwählen gehabt. Finelli war derselbe, welcher die Statuen Monterey's und seiner Gemahlin für Salamanca gearbeitet hatte; seine Gunst bei dem Grafen war ihm nach Passeri in der Folge von grossem Nutzen³⁾. Monterey wird ihn Velazquez

¹⁾ Palomino III, 336: de assistirle larga, y profusamente.

²⁾ Passeri, Vite de' pittori, 267. Ein Theil wurde erst in Madrid abgossen, Palomino 340.

³⁾ Passeri, vite 267. 261.

empfohlen und überhaupt letztern über dortige Verhältnisse orientirt haben.

Neapel war damals die ausgiebigste Fundgrube der Spanier für italienische Kunstwerke. Noch giebt es spanische Kirchen, wo man sich nach Neapel versetzt glaubt, z. B. die Colegiata von Osuna, die Kirche der barfüssigen Augustinerinnen zu Salamanca; auch im königlichen Schloss war von den italienischen Schulen der Gegenwart diese fast allein vertreten. Für jene Stiftung des ehemaligen Vicekönigs Monterey in der alten Universitätsstadt haben ziemlich alle hervorragenden Maler Neapels (und auch das Kunstgewerbe) beigetragen; ein grosser Theil der Gemälde war freilich in der Clausur, und das Beste hiervon ist vor einigen Jahren nach Paris entführt worden.

Bei dieser Gelegenheit besuchte er zum zweitenmale Joseph Ribera. Zwanzig Jahre waren seit der ersten Begegnung verflossen, für beide die grössere und wichtigere Hälfte ihrer Künstlerlaufbahn. Nur Ribera war an der Staffelei noch unwandelbar derselbe wie damals. Welche Reihe von Schöpfungen waren in diesen zwei Jahrzehnten aus dem Hause gegenüber S. Francesco in ferne Länder gesandt worden. Da war die grosse Concepcion, gemalt für denselben Monterey im Jahre 1635, die Lieblingsdarstellung der katholischen Spanier, ein Gegenstand, der zu den landläufigen Vorstellungen von seinem Talent so wenig stimmte. Auf diese Apotheose der heiligen Jungfrau folgte (1637) das unerreichte Bild tiefsten Seelenleidens in der Pietà von San Martino, einem Werk, neben dessen Ernst und Majestät des Schmerzes alle Darstellungen des Jahrhunderts zu Schauspielerei verblasen. Dann waren die aufregenden Jahre gefolgt, wo Domenichino dort erschienen war, um den Neapolitanern zu lehren was monumentale Malerei sei. Ribera hat ihm seinen Auftrag nicht streitig gemacht, denn er war kein Frescomaler. Aber er wollte doch zeigen, dass ihm das, was jene Norditaliener als Monopol ihres vornehmen Stils betrachteten, ebenso zu Gebote stand, wenn er wollte. Damals malte er die heilige Familie mit der hl. Katharina für Genua (1643), jetzt in Stratton Park in England. Es ist eine trauliche Familiengruppe, die beiden Frauen von einer Feinheit und Adel der Linien, einer Hoheit, Anmuth und gehaltenen Innigkeit, die es schwer macht sich von dem Bild zu trennen. Im folgenden Jahre wurde ihm das Kreuz des päpstlichen Christusordens verliehen. Das Jahr 1646 brachte ihm eine künstlerische Genugthuung. Er erhielt eine der Altartafeln

der vielumstrittenen Kapelle des Tesoro, die Marter des heil. Januarius; sie steht hier wie ein Dokument, vielsagend gegenüber den schwachen Machwerken des Domenichino darüber in den Zwickeln der Kuppel. Hier, wo die Gegner ein finstres Henkerstück erwartet hatten, gab er eine verklärte, ruhig triumphirende Gestalt, ein liches Farbengedicht.

Aber dann hatte das Schicksal, nachdem es ihm fast ein Menschenalter lang treu geblieben, einen niederschmetternden Schlag für ihn in Bereitschaft. Er hatte zwei liebliche Töchter, deren Züge uns so oft in seinen heiligen Frauen begegnen. Die jüngere, Maria Rosa, blühte damals in vollster Jugendschönheit. Noch im Jahre 1646 hatte er ihr Gesicht für ein sehr grosses Gemälde der Purisima als Modell benutzt. Hier hatte er den Versuch in schatten- und farblosem Licht zu malen, bis zur Ueberspannung getrieben. Diess Bild war bestimmt für Madrid, für den Hochaltar des Klosters der h. Isabella, dessen neue grosse Kirche seit sieben Jahren im Bau begriffen war.

Im Jahr darauf brach der Aufstand des Masaniello aus, und der natürliche Sohn des Königs, Don Juan de Austria II wurde nach Italien gesandt. Während seines bewegten Lebens in Neapel wurde er auch mit dem Hofmaler bekannt, der sein Reiterbildniss aufnahm und durch eine Radirung vervielfältigte (1648). Diese erste und einzige Berührung mit einem Mitglied des Herrscherhauses wurde für Ribera verhängnissvoll. Er hatte von Spanien, seinem Heimathland, nie Gutes für sich erwartet und so schon vor Jahren sich ausgesprochen. „Spanien, pflegte er zu sagen, ist eine zärtliche Mutter für Fremde, und eine harte Stiefmutter der eignen Kinder.“ Deshalb wollte er nie Neapel verlassen: „Wer sich wol befindet, der rühre sich nicht vom Fleck“¹⁾. Maria Rosa fiel den Verführungskünsten des jungen Prinzen zum Opfer. Dieser brachte sie in ein Kloster zu Palermo. Der Schmerz des strengen Vaters soll an Verzweiflung gegrenzt haben. Er verfluchte sich selbst, denn seine Eitelkeit war die Veranlassung gewesen, dass der Bastard seine Tochter kennen lernte; er hatte sich die Freiheit genommen, ihn zu einer Abendunterhaltung eingeladen. Die Ueberlieferung sagt, er habe sich in ein Landhaus am Posilipp zurückgezogen, und sei bald darauf

¹⁾ „Quien está bien no se mueva“. Er sagte zu Martinez, „Que España es madre piadosa de forasteros y cruelsima madrastra de los propios naturales.“ Discursos, 34.

verschwunden. Allein seine Gemälde, noch bis 1652 signirt, und dieser Besuch des Velazquez bezeugen, dass er den Fall seines Glücks um einige Jahre überlebte. Die Werke aus diesen Jahren sind von einer Reife der Durchbildung und Tiefe der Empfindung, die beweisen, dass der Kummer seine Geisteskraft nicht gelähmt hatte. Der heil. Sebastian im Museum zu Neapel ist die letzte und geläutertste Wiederholung dieses von ihm oft dargestellten Stoffs, hier aber wird der Tod zur Verklärung. In den Hirten des Louvre scheint er einen Trost darin gesucht zu haben, die Züge der für ihn Verlorenen in der nach oben blickenden Maria sich noch einmal hervorzurufen. Dann aber wurde die grosse Kommunion der Apostel in San Martino sein Schwanengesang. Diess ist seine gestaltenreichste und kunstvollste Komposition, ein Werk, in dem die Eindrücke seiner Jugend von tizianscher Farbenherrlichkeit noch einmal aufleuchten: ein Ausdruck der nationalen sakramentalen Devotion, in Wahrheit und Tiefe der Empfindung, in Würde und Feierlichkeit der Geberden unerreicht¹⁾. ---

Dem unseligen Verhältniss entspross eine Tochter, welcher der Vater in der Folge durch Vermittlung des Pater Nithard den Eintritt in das königliche Barfüsserinnenkloster in Madrid verschaffte, wo so viele Damen des habsburgischen Hauses lebten und starben²⁾.

In jenem Altargemälde von S. Isabel zu Madrid wird Jedem mit Ribera's Art Vertrauten die Fremdartigkeit des banalen Gesichts der Maria auffallen. Wir wissen aus Palomino (III, 312), dass es Claudio Coello übermalt hat, weil die Nonnen an der Porträtähnlichkeit mit des Malers Tochter Aergerniss nahmen. Nun wird der uns ja auch in Deutschland aus der Dresdener Magdalena bekannte Kopf der Maria Rosa gewiss keinem Unbefangenen ein unpassend gewähltes Modell einer Heiligen scheinen, ja kaum den Eindruck des Porträtartigen machen. Wie sollte man also in Madrid nach so vielen Jahren daran Anstoss

¹⁾ Beiläufig gibt es wol kaum ein warnenderes Beispiel wie wenig auf innere Aehnlichkeiten bei der chronologischen Aneinanderreihung der Werke eines Meisters Verlass ist, als Ribera. Man würde sicher diese venezianisch und lombardisch inspirirten Werke zeitlich zusammenrücken, wenn er nicht die Jahreszahlen draufgesetzt hätte.

²⁾ Diese Thatsache ist in den nachgelassenen Papieren dieses Jesuiten, jetzt in der Nationalbibliothek zu Madrid, entdeckt und von P. Lefort in der Gazette des Beaux-Arts 1882, I. S. 42 f. mitgetheilt worden.

genommen haben, wo das längst verstorbene Mädchen ganz unbekannt war. Dieses Aergerniss erklärt sich nur, wenn den Nonnen der Ursprung der Excelentissima Señora in den Descalzas reales verrathen, wenn ihre Aehnlichkeit mit diesem Marienbilde bemerkt worden war, zu der Maria Rosa gesessen hatte.

Rom im Jahre 1650.

Velazquez traf in der ewigen Stadt ein am Vorabend des grossen Jubiläums, das in Folge der endlich zu Stande gebrachten Auslöschung des Kriegsbrands ungewöhnlich zahlreich besucht wurde. Wir wissen nicht, ob diese Pilgerschaaren es als ein Friedensfest empfunden haben; der Pabst hatte den Weltfriedensschluss mit der Bulle vom 23. November 1648, der *Declaratio nullitatis* beantwortet. Aber von allen Ländern waren die Bruderschaften herbeigeströmt; auch die Prinzen Leopold und Matthias von Toscana, Marie von Savoyen, Tochter der Catharina von Oesterreich, waren erschienen. Neben ihnen bemerkte man viele finstre Gestalten aus dem südlichen Reiche, die nach der Niederwerfung des Aufruhrs in den Kirchenstaat übertreten waren, und zuweilen Raubeinfälle ins Neapolitanische veranstalteten. Im Colosseum hauste längere Zeit eine Bande. In Rom fanden sie Schutz im Palast des französischen Gesandten; denn diese Herren dehnten ihr Asylrecht auch auf die Nachbarhäuser, ja auf die ganze Strasseninsel aus. Dort standen solche „*Masanielli*“, wie man sie nannte, zu hunderten. Der Cardinal Barberini, der 1648 die erste französische Perrücke nach Rom brachte, hiess nun *il prencipe di Casa Masaniello*. Den Zorn des römischen Volkes entfachten die spanischen Werber, welche mit Erlaubniss der Regierung auf gewaltthätige Weise ihr Geschäft betrieben. Sie vergriffen sich sogar an den Pilgern; allein die Bauern, mit ihren silberbeschlagenen Stöcken, waren handfeste Leute, und als einmal ein Trupp dieser Frommen mitten auf dem Petersplatz angegriffen wurde, überwältigten sie mit Hülfe von Volkshaufen des Borgo die Werbeoffiziere und schleppten sie ins Gefängniss. Pasquin drohte: Auch in Rom werden Masanielli geboren. — Kurz, das heilige Rom war ein klassischer Platz für Studien von Soldatenstücken. Die Katastrophe von Neapel hatte überhaupt das italienische Nationalgefühl tief aufgeregt. Die Stellung der Spanier in Rom war nicht angenehm. Der Pabst

selbst war von Herzen ein guter Italiener. Bei Gelegenheit des venezianischen Kirchenstreits hatte er einmal ausgerufen: „Es ist unmöglich, dass Geistliche je den Dienst ihres Vaterlands vergessen; die Stimme der Natur ist zu stark. Wir selbst haben es erfahren, als wir von Spanien zurückkehrend bei Nacht in dieser Stadt ankamen: wir eilten das Fenster unsers Palasts zu öffnen, um uns im Anblick der Piazza Navona und des Pasquino der Wiederkehr ins Vaterland zu freuen“¹⁾. Er hatte die blutige Härte des Don Juan de Austria als unpolitisch und unmenschlich getadelt. Die Macht der Dinge drängte ihn von den Spaniern ab. Mit Ingrimme sahen die Letztern den Boten des Klerus von Portugal, bald auch den des „Tyrannen“ (so nannten sie Johann IV) über den Corso fahren; es kam zu blutigen Zusammenstößen. Auch am Hofe war man ihnen gram. Als der spanische Agent Ameyden, von dem während der ersten Audienz des Herzogs von Arcos im Vorsaal versammelten Prälaten und Cavalieren nach dessen Charakter befragt, ihn „rein von Händen, streng (*justiciero*, so hiess beim Volke Peter der Grausame) und höflich“ genannt hatte, bekam er zu hören: die beiden ersten Eigenschaften habe man wohl bisweilen an den Spaniern bemerkt, die dritte aber noch nie²⁾.

Uns liegt ein Kupferstich des Dominique Barrière aus Marseille im Geschmack Callot's vor, der aufs treueste eine Scene dieses Jahres vergegenwärtigt, bei der man sich auch Velazquez als einen der Haupttheilnehmer denken darf. Es ist eine Darstellung des Festes, welches am 17. April in der Morgenröthe des Ostertags, die 1579 gestiftete *Cofradia de la gloriosa resurreccion* veranstaltete. Oder eigentlich die spanische Colonie, an ihrer Spitze der Gesandte und Ferdinand Brandano, *oficial mayor* der päpstlichen Secretaria, den Velazquez auch porträtirte. Die Perspective zeigt die ganze Piazza Navona, von der südöstlichen Ecke aus gesehen. Dieser volksthümlichste Platz Roms, seit 1477 Marktplatz, verdankt seine jetzige Gestalt dem Pabst Innocenz X, hier war sein Geburtshaus. Zur Linken fällt am breitesten ins Auge ein moderner Palast; er hatte, wie Sandrart (S. 200) erzählt, „sein gewesenes Wohnhaus, sammt vielen andern noch daneben, bis *alla Madonna della Pace* abbrechen und dahin den

1) Depesche des Venezianers Giustiniani vom 1. Oktober 1650.

2) Che s'erano veduti altri ministri di Spagna netti di mano, e giustitieri, *ma cortesi mai*. Diario di Ameyden 25. Januar 1646.

majestätischen Bau, genannt Palazzo Pamfilio mitsammt der Kirche bauen lassen.“ Zur Kirche S. Agnese wurde indess erst zwei Jahre später der Grundstein gelegt. Der Obelisk, auf dessen Inschrift 1651 steht, ist bereits aufgerichtet. Der alte Circus agonalis war von dem Römer Carlo Rainaldi, dem Sohne des Erbauers des Palasts, zu einem Peristyl von laubumwundenen Pfosten mit Spitzgiebeln umgeschaffen worden, in dem zweitausend Lichter brannten. Den Obelisk umschloss ein vierthürmiges Castell, auf dem die Musikchöre standen; andre vier befanden sich auf den Bühnen in der Peripherie. In der Längachse flankirten diese *guglia* zwei nachgeahmte Nadeln, die Feuergarben emporstrahlten; die Thürme des Collegio Romano und der Anima antworteten. Diese zahllosen Lichter gewährten im Glanz des Morgens ein eigenes Schauspiel: die Luft schien mit aufgelöstem Gold gesättigt. Da wo später der von Bernini modellirte Brunnen des „*Tritone pesce*“ oder Neptun hinkam, und am gegenüberliegenden Ende erhoben sich zwei Triumphbogen, gestiftet von den Castiliern und Aragonesen, bekrönt mit Obelisk und Kuppeln, die an die spanische Königskrone erinnerten; in dem einen stand eine Statue des Auferstandenen, in dem andern die der Maria, der er am Ostermorgen erscheint.

Links an der Stelle, wo sich bald darauf die Fassade von S. Agnese, ein Werk jenes Rainaldi und des Borromini erhob, hatten drei treugebliebene Portugiesen einen Altar mit dem Wappen ihres Landes errichtet. Zur Rechten sieht man die Renaissancefassade der einstigen spanischen Nationalkirche von S. Jago und Ildefonso. Aus ihr tritt die Procession, eröffnet durch den Gesandten, Herzog von Infantado, und bewegt sich in der Umrisslinie des alten Cirkus an den Häusern her. Die Andacht wird sie nicht verhindern, die Blicke nach den Balkons des Palasts Pamfili zu wenden, die man von dichten Reihen Damen besetzt sieht. Unter ihnen befindet sich die grösste Merkwürdigkeit Roms, die Schwägerin Seiner Heiligkeit, die *Pupessa* (wie sie Pasquin nannte): Donna Olimpia Maidalchini¹⁾.

Das Jubiläum hatte Bewegung auch in die Künstlerwelt gebracht. In den letzten Zeiten war angestrengt für Eröffnungen und Enthüllungen gearbeitet worden. Obenan stand die Modernisirung des Innern der Laterankirche durch Borromini; man rühmte, dass er ohne an Mauern und Grundriss zu rühren,

¹⁾ Fr. Cancellieri, Il mercato, il lago ed il pal. Panfiliano. Roma 1811 p. 108.

und heilige Alterthümer schonend, diese Halle so viel lichter, reicher, gefälliger gemacht habe. Auch den Bau von S. Ignazio mit der Fassade von Algardi gelang dem Fürsten Ludovisi zu vollenden. S. Peter hatte den Marmorfußboden und die Marmorbekleidung der Seitenschiffe mit den Pamfili'schen Tauben und das Attilarelief erhalten. Endlich wurde das Kapitolinische Museum eröffnet, womit der vor fast einem Jahrhundert von Michel Angelo gemachte Entwurf des neuen Kapitols endlich zur Ausführung kam.

Sonst waren die sparsamen Zeiten der Pamfili eher magere Jahre für die Künstler, welche die Barberini und ihre freigebige, auch persönlich wolwollende Protektion vermissten. Der gegenwärtige Neffe, Camillo, ein Jahr Cardinal, dann durch seine Vermählung mit der reichsten Erbin Roms, Olimpia Aldobrandini, wieder der einzige Stammhalter des Hauses, gab zwar mehr als alle Malern und Bildhauern zu thun, aber er war in Geldsachen peinlich; er hat mit Mola über ein Honorar processirt. Die Eingebungen kamen überall von seiner Mutter, welche die Schnüre des päpstlichen Säckels in festen Händen hielt. Deshalb stand oben an was dem Glanz des Hauses diente; die Piazza Navona mit Palast, Kirche und Brunnen, und die Villa Bel Respiro auf dem Janiculus, die gleich nach der Thronbesteigung unter Oberleitung Algardi's begonnen wurde: diess war der schönste und grösste Garten des Jahrhunderts. Den Palast all dort überliess Algardi seinem Landsmann Gio. Francesco Grimaldi.

Der Pabst zeigte zwar gelegentlich lebhaftere Empfindung und zutreffendes Urtheil in Kunstsachen; allein er machte sich aus Malern sowenig als aus Schöngeistern; er lasse sich nicht gern ein mit den Malern, sagte er, er habe immer nur Verdruss und Täuschungen mit ihnen erlebt.

Beziehungen zu Roms Künstlern.

In der römischen Künstlergemeinde waren auch damals alle erdenklichen Typen vertreten, — Zigeuner, Cavaliere, Idealisten und Sonderlinge. In Passeri's Buch¹⁾ sieht man sie nicht nur

¹⁾ G. B. Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma*. Roma 1772. 4^o. Passeri's Buch giebt ein sehr gutes Bild der damaligen Künstlergemeinde Roms; wegen der vielen offenen Urtheile ist es erst ein Jahrhundert nach seinem Tode, und auch dann nicht ohne Kürzungen gedruckt worden.

malen, sondern auch gehn und hört sie sprechen. Unter den erstern gab es solche menschenscheue Melancholiker wie den armen *Pietro Testa* (aus Lucca, geb. 1617), *il Lucchesino*, dessen Leiche am Aschermittwoch des Jubeljahres im Tiber gefunden wurde; ein geistreicher Radirer und Ideenmaler, der nicht malen konnte¹⁾. Ferner der ungebildete und durch seinen Geiz sprichwörtlich gewordene Bataillen- und Genremaler Michelangelo Cerquozzi (geb. 1602), der die von Peter van Laer aufgebrauchten Bambocciaden kultivirte; und der Römer Angelo Caroselli, der den Caravaggio und andere täuschend nachahmte, sich wie ein Lazzarone trug und seine glattvollendeten Stücke in Gesellschaft lustiger Dirnen malte. Guercino, der eigentlich auch zu dieser Klasse gehörte, hatte sich längst in sein Nest Cento zurückgezogen, wo ihn Aufträge aus allen Ländern zu finden wussten. Den Uebergang zu der zweiten Klasse bilden die Renommisten und Eisenfresser, wie der Bildhauer Francesco Baratta aus Massa, der mit der Bravour der Söhne Carrara's den Marmor traktirte. Er arbeitete damals mit dem Franzosen Claude Adam (dem ältesten dieser Bildhauerfamilie) und zwei Italienern an den vier kolossalen Flussgöttern für den Brunnen der Piazza Navona.

Dann die Hofkünstler und Ritter, die wie Algardi mit dem Ordenskrenz auf Wams und Mantel, Degen an der Seite durch die Gassen stolzirten oder ritten; Matthias Preti, Lorenzo Bernini, und die grossen Freskisten und Schnellmaler. Diese sahen mit Verachtung auf die Kleinmaler, deren Stücke in den Buden der *rigattieri* cirkuliren und besprochen werden, blosser *dilettanti* seien das, Maler für Herbergstuben.

Dazwischen standen noch einsam einige Hohepriester des Kultus der Schönheit und des klassischen Alterthums, wie Poussin und der treffliche Franz du Quesnoy, dessen heilige Susanna trotz Winckelmann ein anmuthenderes Beispiel von „Nachahmung der griechischen Werke“ ist, als viele die nach den Vorschriften dieses grossen Kunstlehrers gemacht worden sind. Von allen diesen drei Klassen ist etwas in Salvator Rosa.

Der königlich spanische Kammermaler und Agent hat sich schwerlich mit andern als jenen Welt- und Hofförmigen eingelassen. Palomino nennt die, mit welchen Velazquez verkehrte,

¹⁾ Im Buen Retiro befanden sich im 17. Jahrhundert von seiner Hand drei Gemälde: ein Opfer der Flora (28 Dukaten taxirt), eine Europa (50) und ein römisches Reiterstück (35). Inventar Carl II.

sie sind sämmtlich Vertreter des modernen Stils der Bewegung und Bravour.

Den Cavalier Calabrese kann er schon in Madrid gesehen haben. Dieser grösste Abenteurer und Reisende unter den Malern seiner Zeit hatte bereits, obwol kaum ein Dreissiger, Spanien, Paris und die Niederlande besucht, Rubens kennen gelernt, und war seit 1642 Ritter des Maltheserordens. Als er in Venedig den Tod Lanfranco's (1647) erfuhr, eilte er nach Rom, sich um die von jenem unausgeführt zurückgelassenen Freskomalereien in S. Andrea della Valle zu bewerben. Er erhielt den ersten Preis beim Wettmalen der Akademie von S. Luca, zu deren Mitglied er bald darauf gewählt wurde. Seine Arbeit in jener Kirche misslang jedoch, weil er, übel berathen von Cortona, die Domenichinos in Grösse zu überbieten suchte; er wünschte später noch einmal nach Rom zu kommen, nur um sie aus der Welt zu schaffen. Das Madrider Schloss besass von ihm das „Wasser aus dem Felsen“ und die „Kindheit des Täufers“. (Prado 343 f.)

Rom mit seiner grossräumigen Architektur war der Ausgangspunkt jener rüstigen und feurigen „Maler der grossen Maschinen“; dort galt die Bologneser Manier für trocken und pedantisch. Pietro Berettini von Cortona hat auch zwei Säle im Palast Pamfili mit Szenen aus der Aeneide geschmückt, die viel besungen und sogar in flandrische Tapisserien übertragen wurden. Er war der erfolgreichste dieser Schaar, er ist auch der gewandtste in der Anordnung, sinnlich gefällig in Formen und Bewegungen, heiter und glänzend in der Farbe, von weichem, leichtem Pinsel. „*Corona de' pittori*“ hiess er nach einem Anagramm seines Namens, der grösste Maler den Toscana hervorgebracht hat (d'Argenville). Von ihm befand sich zu Carl II Zeit in Buen Retiro ein Gladiatorenkampf im Amphitheater, das Museum besitzt noch ein Lupercalienfest (Nr. 141 f.).

Velazquez fand auch den alten Nicolaus Poussin noch, der seit dem 5. November 1642 nach Rom, seiner wahren Heimath, diesmal für immer zurückgekehrt war. In der Zwischenzeit waren auch von ihm Gemälde nach Madrid gekommen; Philipp IV besass eine Tempelreinigung Christi und einen heil. Lorenz, die verloren zu sein scheinen. Alle die anderen zahlreichen Poussins des Museums sind erst unter den Bourbonen dorthin gelangt. Der Maler von Andelys arbeitete damals an einer Heilung des Blindgeborenen (Louvre 426) und an jenem herrlichen Selbst-

bildniss, das ihn zwei Jahre lang beschäftigt hat. Im Sommer 1650 sandte er es seinem Gönner, Mr. de Chantelou, und eine selbstverfertigte Copie an Pointel. Er malte es, „weil ihm wiederstrebte, zehn Pistolen für einen Kopf in der Art des M. Mignard auszugeben, der sie am besten macht, obwol sie frostig, geschminkt, kraft- und saftlos sind“.

Der Hof- und Hausbildhauer der Pamfili war *Alessandro Algardi* (geb. 1602), ein Bolgneser von stattlichem Aeussern (*bella presenza*), liebenswürdig und geschmeidig, jovial und schlagfertig. Niemand, sagt Passeri, machte seine Bekanntschaft, der nicht seinen Umgang gewünscht hätte. Das Jahr 1650 war der Höhepunkt seines Lebens. Die Bronzestatue Innocenz X auf dem Kapitol, die er dem armen Mocchi aus den Händen gewunden hatte, das Bildniss im Speisesaal der Trinità de' pellegrini, gestiftet zur Erinnerung an die Fusswaschung der Jubiläumspilger, dasjenige in der Loggia des Gonfalonierepalastes in Bologna, die Büsten des Bruders Benedetto und der Olympia in der Galerie Doria sind von Algardi's Hand. Der Pabst weinte bei seinem frühen Tode (1654). Er gab auch die Modelle für den Reliefschmuck des Erdgeschosses der Villa und für die Gruppen der Springbrunnen, und ergänzte die Antiken der Aussenwände.

Seine bewundertste Leistung aber war das grösste Relief der neueren Sculptur, Leo I und Attila für den Altar Leo I in S. Peter, an dessen Ausführung in Marmor sein Gehülfe Domenico Guidi, der Neffe des oben erwähnten Finelli, welcher in Folge des Aufstands aus Neapel entflohen war, grossen Antheil hatte. Einen Abguss nach dem Originalmodell in Silber erhielt Philipp IV; er war eingefasst von einer architektonischen Verzierung aus vergoldeter Bronze und Lapis lazuli, und ruhte auf einem Löwen¹⁾.

Die Rolle des Velazquez bei diesen und anderen von Algardi für den Madrider Hof gelieferten Arbeiten lässt sich nur vermuthen. Möglich dass der bologneser Bildhauer, der soviel mit der Restauration der Antiken Roms, z. B. der Villa Ludovisi, zu thun gehabt hat, sein Berather bei der Auswahl der zum Abguss bestimmten Stücke gewesen ist. Dem Spanier mögen in dem Atelier manche für die neuen Prachtsäle des Alcazar geeignete Stücke eingeleuchtet haben. Dort tauchen wenigstens bald nach

¹⁾ Ponz, Viage de España VI, 70.

dieser Zeit auf: eine Madonna mit dem Kinde von Bronze; derselbe Gegenstand in einem ovalen Silberrelief, u. a.¹⁾ Sein letztes Werk, von dem er noch die Wachsmo- delle vollendete, gegossen von jenem Guidi und Ercole Ferrata, waren vier Kaminbekrönungen (*Capofocolari*) für den König. Die vier Elemente sollten durch vier Gottheiten symbolisirt werden, Jupiter auf dem Adler die Giganten niederschmetternd, Juno auf dem Pfau mit den Winden, Neptun im Muschelwagen und Cybele von Löwen gezogen. Nach Bellori im Leben des Meisters (Le Vite de' pittori. Rom 1672, S. 399) hätte sie Diego di Velasco giessen lassen, Passeri jedoch nennt Juan de Cordoba, den Agenten des Königs für Italien. Sie sollen bei Genua in einem Schiffbruch untergegangen sein; allein der Guss konnte ja wiederholt werden; die Wachsmo- delle sah man oft in römischen Ateliers. Nun finden wir in der That in den sieben Gruppen des Neptunsbrunnens des Gartens von Aranjuez algardische Bronzen, deren Gegenstand ganz mit den Beschreibungen jener Capofochi stimmt. Drei sind doppelt da. Wahrscheinlich wurde dieser 1621 von Philipp III errichtete „Ganymedesbrunnen“ von Philipp IV 1662 umgebaut, um jene Bronzen anzubringen²⁾. Auch der Marmorbrunnen des Herkules mit der Hydra, umgeben von Nymphen, Satyrn und Najaden wird Algardi zugeschrieben; er ist 1664 aufgestellt worden. —

Aber das Ereigniss dieser Kreise war das Wiederaufsteigen *Lorenz Bernini's* in die Gunst des Palastes. Der Tod seines Gönners Urban war das Signal gewesen zur Entfesselung des Sturms auch auf den Architekten von Sankt Peter. Den Angriffspunkt hatte der eine, fast fertige Glockenthurm der Fassade geboten, an dem sich Risse gezeigt; man hatte dem Pabst schliesslich den Befehl zur Demolirung abgerungen. Ein anderer wäre durch eine solche Schande gebrochen worden: Bernini's elastische Natur überdauerte den Stoss ohne Schädigung. Schweigsam hatte er das Vorübergehen des päpstlichen Zorns abgewartet und fleissig gearbeitet. Er tröstete sich mit dem Bilde der „Wahrheit“, seiner schönsten weiblichen Figur, wie ein Rubens in Marmor, die jetzt in dem Hause Corso 151 aufgestellt ist.

Da that sich eine Gelegenheit auf, mit den reinen Waffen

¹⁾ Ebenda S. 56.

²⁾ Ebenda I, 226 f. Die Inschrift lautet nach Madoz, Diccion. geográfico II, 437: El Rey N. S. D. Felipe III mandó hacer esta fuente, . . . año de 1621: se reedificó en 1662. Seitdem wurde der Name in „Neptunsbrunnen“ verändert.

des Künstlers über seine Gegner zu siegen. Bei Capo di Bove (der Cäcilia Metella) lag seit einem Jahrtausend der Obelisk des Caracallacirkus von rothem Granit, in vier Stücke zerbrochen. Der hochgesinnteste und weiseste Kunstfreund seiner Zeit, Sir Thomas Arundel, hatte schon den Plan gehabt, ihn nach England zu schaffen. Jetzt beschloss Innocenz, ihn auf seine Piazza Navona zu versetzen und zum Mittelpunkt eines grossen Brunnenbaus zu machen. Im August 1648 war er von Büffeln an Ort und Stelle gezogen worden. Eine Wettbewerbung fand statt; Bernini wurde übergangen. Aber Niccolò Ludovisi, der Gemahl der Nichte des Pabstes Constanza, beredete den Bildhauer, dennoch ein Modell anzufertigen. Am Tag der Verkündigung Mariä, wo Innocenz X nach der grossen Cavalcade zur Kirche der Minerva sich in den Familienpalast begab, wurde es in einem Zimmer aufgestellt. Dort fand er es beim Durchgehn, in Begleitung der D^a. Olimpia und des Cardinalnepoten. Er blieb betroffen stehn, besah es von allen Seiten, und verharrte einige Zeit in streitenden Gedanken. In diesem Augenblick entschied sich Bernini's Schicksal. Er rief: „Das ist ein Streich vom Fürsten Ludovisi! Ja diesen Bernini muss man wol gebrauchen, man mag wollen oder nicht. Man darf eben seine Sachen nicht sehen, wenn man sie nicht ausführen lassen will.“ Er liess den Bildhauer zu sich rufen, schüttete sein Herz aus, entschuldigte sich fast. Er sollte nun jede Woche einmal zu ihm kommen; seine Unterhaltung, sagte er einmal, sei für Fürsten. Vollends eroberte er sich des alten Mannes Herz bei der Enthüllung (1651). Er hatte das Werk mit Wolgefallen betrachtet, schliesslich aber doch das Wasser vermisst. Schon im Begriff hinauszugehn, dringt ein Tosen und Brausen zu seinem Ohr. Sich umdrehend, sieht er die Wassermassen der Acqua Vergine hervorstürzen. Ganz erschüttert rief er aus: „Mit dieser unverhofften Freude habt Ihr zehn Jahre meinem Leben zugelegt!“

Zur vollen Wirkung des Werks gehörte eigentlich eines jener Schauspiele des frühern Rom, wenn im Augustmond der Platz in eine Naumachie verwandelt wurde, und die Karossen des Adels im Wasser cirkulirten. Zwischen dem starren Steinpfeiler vorweltlicher Kunst und der einfachen Linie des alten Cirkus (die damals durch Korrektur der Häuserflucht wieder rein hergestellt wurde), diesen Emblemen des Unveränderlichen, Ewigen, hatte Bernini den mächtigsten Kontrast gesetzt in seinen vier Flussgöttern, den Personifikationen der ewigen Bewegung der Gewässer und des Lebens.

Nach dem Originalmodell wurde eine vergoldete Bronze-
gruppe gegossen, die Philipp IV, nachdem man das spanische
Wappen draufgesetzt, zum Geschenk erhielt. Auch das Jugend-
werk des David in der Villa Borghese kam in einem solchen
Modellabguss nach Madrid, ferner eine seiner Studien nach der
Antike: der Kopf Seneca's. Für die Kapelle des Alcazar lieferte
er das grosse Krucifix von Bronze. —

Seitdem war kein Streit mehr darüber, dass Pabstthum und
Bernini unzertrennliche Dinge seien. Wie viel man an seiner
Formensprache aussetzen mag: der Schöpfer der Kolonnaden von
S. Peter hatte jenen Sinn für das räumlich Gewaltige, welches alt-
und neurömischer Geschmack ist; er war der Mann, die archi-
tektonischen Dekorationen zu erdenken, welche nach dem
Maasse päbstlicher Cerimonien und Repräsentationen zugeschnit-
ten sind.

Bernini war auch der bewundertste Porträtist unter den Bild-
hauern seiner Zeit. Wie gern wüsste man etwas über seine
Begegnung mit Velazquez. Zwei grundverschiedene Naturen,
und doch Kinder derselben Zeit, begrüßten — und bekompli-
mentirten sich natürlich: der feurige, ehrgeizige Neapolitaner, der
phlegmatische, abgemessene Spanier; dieser ein kühler Beobach-
ter, ablehnend gegen alles was um Beifall buhlt, jener ein Mensch
von glühender Phantasie und ruhelosem Schaffenstrieb, nach
immer neuen unerhörten Effekten trachtend. Man kann sich
vorstellen, wie Bernini jenes Bildniss im Doriapalast in neapoli-
tanischen Hyperbeln erhoben hat, und wie Velazquez zugegeben,
dass das was er vom Porträt sagte, ihm aus der Seele ge-
sprochen sei.

Bernini glaubte nicht, dass es eine Grazie gebe die der
Natur fehle und von der Kunst hinzugethan werden müsse: die
Natur wisse ihren Theilen alle Schönheit zu geben, die ihnen
zukommt: die Frage sei, sie im gegebenen Fall zu erkennen. Er
suchte die jedem eigenthümlichen Eigenschaften herauszufinden,
welche die Natur keinem andern geschenkt hat. Er veran-
lasste sein Modell sich zu bewegen, weil in der Bewegung die
Individualität hervortrete, und weil ein stillstehender sich selbst
nie so ähnlich ist, wie ein wandelnder. Deshalb machte er
mehrere Modelle nach dem Leben; aber wenn er den Marmor
angriff, that er sie beiseite. Sie dienten ihm der Züge Herr zu
werden; bei der Ausführung dünkten sie ihm hinderlich, weil das
Kunstwerk der Wahrheit, nicht dem Modell ähnlich sehn darf.

So schuf er jene bewundernswürdigen Pabstköpfe, in denen wir eine Geistesverwandtschaft mit dem letzten Stil des Velazquez zu erkennen glauben. Die Aehnlichkeit liegt in der spielenden Herrschaft über das Material ihrer Kunst, in der Lebendigkeit und Breite der Behandlung; in der nachdrücklich individualisierenden und doch grossartig freien Charakteristik — Eigenschaften, die später der Porträtplastik immer mehr abhanden kamen, und ammeisten in der Zeit der sogenannten Wiederherstellung dieser Kunst, wie nirgends demüthigender zu Tage tritt als in der Peterskirche. —

Salvator Rosa gehörte damals zu den ersten Merkwürdigkeiten Roms; er war ohne Zweifel die romanhafteste Figur der damaligen Kunstwelt. In seinem Hause auf Trinità de' monti verkehrten Prälaten und Prinzen, und kein Mitglied des heiligen Kollegs gab es, das nicht einmal dort sich gezeigt hätte. Wenn er seinen Abendspaziergang machte, sah man ihn umgeben von einem Gefolge Verehrer, Poeten, Musiker und Sänger erster Ordnung; alle wollten sagen können: *Nos quoque*. Allerdings war es kein Geheimniss, dass er auf die Nachricht vom Aufstand nach Neapel geeilt war; seine Gesinnung hat er, wie die vierte Satire beweist, nie verhehlt. Dieser Umstand könnte den spanischen Hofmaler bestimmt haben, sich ihm fern zu halten; auffallend ist dass sich in den Madrider Inventaren des siebzehnten Jahrhunderts unter so vielen Neapolitanern kein einziges Gemälde Salvators findet. Die Landschaften und Schlachtstücke mussten Velazquez ja in hohem Grade fesseln, wenn er auch gelächelt haben wird über seine Einbildung, ein grosser Historienmaler zu sein, und jene als untergeordnete Spielerei zu behandeln. Der Spanier, der „lieber der erste unter den vulgären Malern sein wollte, als der zweite unter den vornehmen“, hat nie etwas unternommen, dem er nicht gewachsen war; der Neapolitaner, von Eitelkeit getäuscht, zog sich gerechten Spott zu durch Historien, deren Römer und Heilige meist tückische Unholde sind, die sich wie schlechte Schauspieler geberden und gemalt sind wie Strohpuppen.

Ihre gegenseitige Bekanntschaft scheint sicher erwiesen durch die Erzählung des schon angeführten Venezianers Boschini (a. a. O. 56) von einem Gespräch, das, wenn auch schon wegen der Dialektverse nicht wörtlich, doch dem Inhalt nach wahrscheinlich ist.

„Velazquez, heisst es da, der Urheber des Bildnisses Innocenz X, *fato col vero colpo venetian*, wurde einst in Rom von

Salvator gefragt: „Was sagt Ihr von unserm Raphael? Haltet Ihr ihn nicht auch für den Besten, jetzt wo Ihr das Gute und Schöne in Italien gesehen habt?“ Jener aber wiegte etwas ceremoniös das Haupt und erwiderte: „Raphael (um Euch die Wahrheit zu sagen, denn ich bin gern freimüthig und offen) muss ich gestehn, gefällt mir gar nicht (*stago per dir, che nol me piase niente*)“. „Dann also, bemerkte hierauf Salvator, ist in Italien wol keiner nach Eurem Geschmack, denn ihm geben wir die Krone.“ D. Diego aber rief: „In Venedig findet man das Gute und Schöne: ihrem Pinsel gebe ich den ersten Platz; Tizian ists der das Banner trägt“¹⁾.

A Venecia se trova el bon, e'l belo:
 Mi dago el primo liogo a quel penelo:
 Tician xè quel, che porta la bandiera.

Diese Aeusserung steht in Einklang mit des Malers zweimaligem Aufenthalt in Venedig, seinen Studien, Ankäufen und seiner Verwandtschaft mit dieser Schule. Er und Raphael waren in gewisser Weise Antipoden. Bei Raphael liegt der Schwerpunkt so sehr in der Zeichnung, dass man glauben konnte, ihn aus seinen Zeichnungen hinreichend und besser kennen zu lernen als aus seinen Gemälden; von Velazquez giebt es äusserst wenige, flüchtige Zeichnungen; bei kaum einem Maler geht so viel wie bei Raphael, bei keinem so wenig wie bei Velazquez in eine farblose Wiedergabe ihrer Gemälde über.

Man kann indess Raphael nach Gebühr schätzen und sogar lieben, auch wenn man ihn sich nicht zum Vorbild nimmt. Ein Maler kann der Meinung sein, dass es Aufgaben seiner Kunst giebt, die Raphael sich nicht gestellt hat, Malerisches in der sichtbaren Erscheinung, das erst nach ihm aufgeschlossen worden ist; er folgt der Richtung seiner Zeit, wenn er auch von dem Werth ihrer Ziele, verglichen mit denen der Vergangenheit, seine eignen Ansichten haben kann. In diesem Sinne sprach sich Ribera aus, der dem Raphael nicht näher stand als Velazquez.

Hier nun aber scheint Velazquez mit dürren Worten zu sagen, dass er sich aus Raphael nichts mache. Wäre es wahr, es thäte uns leid um Velazquez. Vielleicht aber hat er etwas

¹⁾ Einen ähnlichen Ausspruch berichtet Boschini von Domenico da Passignano, p. 145, und Martinez (Discursos 108) weiss von einem geflügelten Wort Paolo Veronese's in Rom: Buena la habemos hecho en venir acá á ver cosa tan poca, das er auch in seiner authentischen, abgeschwächten Fassung giebt.

andere Worte gebraucht, und Salvator, dem er ganz aus der Seele sprach, ihn zu sehr in seinem Sinne verstanden. Die Worte könnte nämlich ganz wohl dieser selbst gesprochen haben. „Er redete, sagt sein langjähriger Bekannter Passeri (S. 434), von Paul Veronese mehr als von allen andern und überhaupt war der Stil Venedigs nach seinem Herzen. Dagegen mit Raphael waren seine Beziehungen nicht besonders freundschaftlich, wie überhaupt die Neapolitaner ihn steinern und trocken nennen¹⁾.“

Uebrigens spricht Velazquez nicht von Raphaels Anmuth und Ausdruck, von seinen Linien, sondern von der Technik: dem



Juan de Pareja.

penelo Venedigs giebt er den Vorzug. Die Schärfe seiner Worte scheint von Widerspruchsgeist beeinflusst, gegen die damalige Raphaelschwärmerei vielleicht. Der Urbinate ist wol zu keiner Zeit, obwohl man es den Gemälden nicht immer ansieht, mehr studirt und verherrlicht worden, als im siebzehnten Jahrhundert und in Rom, denn im sechzehnten verdunkelte ihn Michel Angelo, im achtzehnten die Antike, und heutzutage beschäf-

tigt er nur die Kunstgelehrten und das geniessende Publikum. Zu jener Zeit hiessen die Stenzen „die Akademie der Maler“, und das Gartenhaus des Chigi war nicht bloss von Touristen belagert. Wie viele Malerleben hallen diese Stimmung wieder: nicht nur die der Poussin, Lesueur und Sassoferrato, auch Bernini's, Maratta's und Andrea Sacchi's, den der Anblick

¹⁾ In Hofmann's Serapionsbrüdern (Schriften IV 40) drückt er sich freilich anders aus. „Ihr versteht den Raphael, Ihr werdet mir nicht antworten wie der Velazquez, den ich neulich fragte, was er von dem Sanzio halte. Tizian, erwiderte er mir, sei der grösste Maler, Raphael wisse nichts von der Carnation. -- In diesem Spanier ist das Fleisch, aber nicht das Wort; und doch erheben sie ihn in S. Luca bis in den Himmel, weil er einmal Kirschen gemalt, welche die Spatzen angepickt“ (!).

einer Zeichnung Raphaels in Ekstase versetzte, der ihn „einen Engel, keinen Menschen“ nannte und seine spätere Unthätigkeit durch die „Furcht“ vor ihm begründete.

Der Sklave Pareja.

Als Seine Heiligkeit sich dahin erklärt hatte, dem Spanier eine Sitzung gewähren zu wollen, empfand dieser das Bedürfniss, sich etwas vorzubereiten (*prevenirsc*, sagt Palomino), seine Finger wieder gelenk zu machen. Wahrscheinlich hatte er seit Madrid den Pinsel nicht angerührt. Sein Leben war zerstreuter als im Jahr 1630; wie viel war mit Gemäldebesitzern und Maklern, Prinzen und Custoden, Gypsgiessern und Bildhauern zu verhandeln, er konnte sich der Gesellschaft weniger entziehen als das erstemal. Nichts ist dem Schaffen nachtheiliger, als das viele Sehen und Sprechen über Kunst. Kurz er wollte ein Experiment vorher machen, und das Corpus dazu fand er bei der Hand, in seinem Diener und Farbenreiber, dem Mauren Juan de Pareja. Ein Experiment vielleicht auch besonders dafür, wie der Maler einem hässlichen Kopf gegenüber sich zu verhalten hat. Die Italiener bezeichnen sogar die Farbe des Pabstes und die jenes Bildnisses mit demselben Wort: *olivastra*¹⁾.

Er liess letzteres einigen Freunden durch das Original selbst bringen, um ihre Meinung zu hören. „Mit Staunen betrachteten sie Urbild und Abbild, zweifelnd welches von beiden sie anreden sollten, welches ihnen antworten würde.“ Der Maler Andreas Schmidt, der damals in Rom war, erzählte später in Madrid: Da es üblich (*estilo*) war, dass man am S. Josephstag (19. März 1650) den Kreuzgang der Rotunde mit vortrefflichen alten und neuen Gemälden schmückte: so stellte man das Bildniss an diesem Orte aus, mit so allgemeinem Beifall, dass nach dem Urtheil aller Maler verschiedener Nationen, alles andere Malerei schien, diess allein Wahrheit. In Anerkennung dessen wurde Velazquez im Jahre 1650 römischer Akademiker.“

Solche Ausstellungen (*mostra ed apparato di quadri*) fanden bei Gelegenheit von Festen ausser im Pantheon auch im Chiostro von S. Giovanni decollato, und im Cortile von S. Bartolomeo dei

¹⁾ Il ritratto di questo pittore [Gian di Pareia], ch'era di una carnazione olivastra, l'aveva di mano del Velazquez l'emin. Traiano d'Acquaviva. Brief Preciado's an G. B. Ponfredi 20. Okt. 1765 in Bottari's Raccolta VI, 230.

Bergamaschi statt. Bedeutendern Stücken wurden gedruckte Reime und *elogj* angeheftet, gelegentlich auch Spottverse, die zu lebhaften Erwidern und mehr Veranlassung gaben. Der berühmte Marino hat einen Band Gedichte veröffentlicht, die sich auf Bilder seiner eigenen Gallerie und andere, die ihn besonders interessirt hatten, beziehn¹⁾. Salvators Erfolg mit einem Prometheus auf einer solchen Ausstellung hatte seine Uebersiedlung nach Rom zur Folge. Zu derselben Zeit, in die jene Ausstellung fiel, beschreibt Ameyden ein Fest der *Confraternità della Rotonda*, einer Laienbruderschaft, dessen Unternehmer ein gewisser Antonio war. „Dieser Tempel, dessen Form die Macht Roms darstellt, war geschmückt mit vielgepriesenen Gemälden, die dafür angefertigt waren, und rings erhellt von viel tausend Kerzen.“ Ist diess unser Fest? Passeri im Leben Salvator Rosa's nennt den Verein *congregazione de' virtuosi*.

Im vorigen Jahrhundert glaubte der damalige Direktor der spanischen Akademie in Rom, Francisco Preciado, unser Bildniss bei dem Cardinal Trajano d'Acquaviva wiedergefunden zu haben. Diess ist wahrscheinlich eins von den fast gleichen Exemplaren, die jetzt in englischen Galerien sind: eins im Besitz des Grafen von Carlisle in Castle Howard, das andere in Longford Castle, dem Landsitz des Grafen Radnor. (Grösse 30" × 25".)

Auf hellgrauem Grund springt die Halbfigur des Mischlings hervor, mit breitem festem Pinsel und dünnem Impasto über die Leinwand gestrichen. So stand er vor seinem Herrn, nach rechts gewandt, die Hand mit etwas plebejischem Griff den Mantel fassend, den Kopf zurückgeworfen. Das blitzende schwarze Auge blickt fast hoffärtig, den Betrachter messend, als fühle er sich stolz gehoben von seinem Herrn gemalt zu werden und vor den *virtuosi* Roms erscheinen zu sollen. Ein gewisser schlauer Zug scheint ein geheimes, dem Meister selbst noch verborgenes *anch' io son pittore* zu verrathen. Die widerspenstigen krausen Haare sind so gut es gehn wollte, nach spanischer Mode frisirt; Brauen und Bart dünn; sonst hat er die kurze unten vorquellende Stirn, das starke Jochbein, die am Abgang eingedrückte Nase, die aufgeworfenen rothen Lippen und die kupfrigbraun glänzende Haut des Afrikaners; ein Bild der ungebrochenen Naturkraft seines Erdtheils.

¹⁾ La Galeria del cavalier Marino. Distinta in pitture e sculture. In Napoli 1620. Vgl. Ign. Ciampi, Innocenzo X. Rom 1878. S. 283 f.

Dass es wirklich jener Pareja ist, zeigt die Uebereinstimmung mit dessen Selbstporträt in der „Berufung des Matthäus“ im Museum zu Madrid. Nur, während Velazquez das Rassenhafte betont, hat er selbst sich in begreiflicher Eitelkeit europäisirt; beide verhalten sich zueinander etwa wie die Köpfe des älteren und jüngern Dumas.

Er trägt ein schmutzig dunkelgrünes zugeknöpftes Wams und einen breiten weissen Kragen mit Spitzensaum, der zu der dunklen Figur gut passt.

Der Eindruck des Bildes in Castle Howard (das in Lord Gower's historischen Galerien veröffentlicht ist) stimmt ganz zu der Schilderung Schmidt's. Auch in jenen an guten Bildnissen reichen Sälen fällt es auf durch Lebendigkeit. Um über das Verhältniss der beiden ganz übereinstimmenden Exemplare des Bildes zu urtheilen, müsste man sie nebeneinander sehn.

Innocenz X

war noch immer eine hohe, majestätische Erscheinung; ein 75er, hatte er nach Ameyden „die Stimme, die Farbe und den Gang eines Jünglings“, Dank seiner unverwüstlich robusten Natur. In seiner Jugend hatte er diese durch Studiren nicht geschädigt, vielmehr an den Vergnügungen und Händeln seiner Standesgenossen sich betheiliget; noch jetzt war er sehr beweglich, ein rüstiger Fussgänger und verlachte die Warnungen seiner Aerzte (*voi avete sempre paura*). In Mignard's Bildniss hatte man bewundert, wie glücklich er diess Greisenalter ohne Greisenhaftigkeit wiedergegeben habe¹⁾. Nach der vornehmen Abgeschlossenheit seines Vorgängers Urban, eines feinen Florentiners mit schöngeistigen Bedürfnissen, erfreute sich Rom wieder eines Pontifex, dessen Erholung war Audienzen, oft (im Quirinalgarten) in Masse zu geben; er beschreibt dem Gesandten in froher Aufregung die Pilgerschaar, die ihn am 27. Mai aus der Chiesa nuova mit betäubenden Zurufen nach Hause geleitete. Obwol von saturnischem Temperament und oft grüblerischem Brüten verfallend, war er mit Personen seines Vertrauens aufgeräumt, expansiv,

¹⁾ Mignard s'attacha à rendre heureusement, outre une ressemblance parfaite, dans les traits du Pontife, le caractère de cette vieillesse forte et vigoureuse qui n'a p. a. d. rien de vieux. La Vie de Mignard, par l'abbé de Monville. Amsterdam 1731. 21.

voll scherzhaft sarkastischer Wortspiele. Den Weg zum Thron hatte er durch die Diplomatie und Nuntiatur gemacht, bei der ihm sein schweigsames Wesen den Schein der Tiefe gab¹⁾. Er war misstrauisch-skeptisch in der Beurtheilung der Menschen, nicht schnell im Begreifen, aber zähe und bis zuletzt nicht zu ermüden im Traktiren der Geschäfte. In den grossen öffentlichen Fragen signalisirt seine Regierung das Einlenken von der aggressiven Politik seiner Vorgänger zur Anpassung an den Umschwung der Verhältnisse.

Er machte sich gar nichts aus Soldaten, aber die Ironie des Schicksals hatte ihn bestimmt, von den barberinischen Kanonen Gebrauch zu machen. Sein Temperament zeigte sich in jenem der kraftvollsten Zeitalter würdigen Ausbruch päpstlichen Zorns im „Kriege von Castro“ (1649). Dieser



Innocenz X.

Feldzug war veranlasst durch den Meuchelmord eines von ihm gegen den Willen des Herzogs von Parma dort eingesetzten Bischofs. Innocenz ergriff die Gelegenheit, die den päpstlichen Staaten sehr unbequem gelegene Festung dem Erdboden gleich zu machen. Auf der Stätte ward eine Säule errichtet mit der Aufschrift: *Qui fu Castro*.

Das Bild seines Charakters vollendet der starke Familien-

¹⁾ Mgr. Pamfilio, cupo e riservato sopra tutti gli huomini del mondo. Lunardo Moro aus Madrid 21. Juni 1626. Ameyden, Diario 27. Mai 1649.

sinn des Vollblutitalieners. Aber hier traf es sich, dass die einzige Person, die zu dem damals noch für unentbehrlich geltenden Cardinalnepoten das Zeug hatte, eine Frau war, die Wittwe seines Bruders, Olimpia Maidalchini, während die drei nacheinander creirten Neffen alle bald als unbrauchbar bei Seite geschoben werden mussten. Donna Olimpia war eine Frau von männlichem Willen und Verstand (wenn auch ihre politische Weisheit nur in den Conversationen aufgefangen war); sie besass von weiblichen Eigenschaften nichts als die Unersättlichkeit in Habsucht und Herrschsucht. Sie war dem etwas unentschlossenen Schwager in seiner aufsteigenden Bahn Sporn und Leiter gewesen: Dankbarkeit und Gewohnheit ketteten ihn an diese Frau, um derenwillen eine Flut von Spott über ihn gekommen ist.

Diess ist der Fürst, dessen Züge jedem der Rom gesehen hat, durch das Bildniss des Velazquez bekannt und unvergesslich sind.

Die Zeitgenossen überbieten sich in Beschreibungen seiner Hässlichkeit. Grobe Formen, breite schwere Stirn, ein lauernder fast unheimlicher Blick des tiefliegenden Auges, unedle Nase, gemeiner Mund, feiste, wüst zerbrochene Gesichtsfächen von rother Farbe, dünner Bart: etwas von Haus aus Rohes, durch das Alter noch Abstossenderes. Als Guido in S. Peter die Geschichte Attila's malen sollte, und der damalige Cardinal Pamfili in der Congregation seine Saumseligkeit gerügt hatte, sollte jener aus Rache dem Satanskopf unter den Füßen seines heil. Michael in der Kapuzinerkirche die Züge Seiner Eminenz gegeben haben. Nach Malvasia war jedoch Guido über dieses Gerede sehr aufgebracht und betheuerte seine Unschuld. Wenn der grosse Herr den Leuten bei jener Teufelsfratze einfalle, so sei das nicht Schuld seines Pinsels¹⁾. Im Conclave von 1645 soll dieses dämonische Aeussere gegen seine Qualification zu einem Vater der Christenheit geltend gemacht worden sein²⁾. Wunderlicher Weise war Velazquez, dem

¹⁾ Che non sarebbe egli stato tanto temerario a mandare una così insolente satira in Roma, massime contro sì gran soggetto, quale, se per la sua deformità incontrava in quel zeffo diabolico, non era colpa del pennello. Malvasia, Felsina pittrice II, 35. Passeri (Vite 75) erzählt dagegen, dass das Original dieses Teufels der Cardinal Spinola gewesen, der Guido wegen der erhaltenen 400 Scudi gescholten habe.

²⁾ Un uomo, il più difforme di volto, che fossi mai nato tra gli huomini, per non dir tra Romani . . . quel suo aspetto satirico, saturnale, ruvido, e bruttis-

zu Hause der unheimlichste aller Ministerköpfe, der uninteressanteste aller Fürstentypen beschieden war, auch hier zu Rom der abstossendste Kopf unter den Nachfolgern des Menschenfischers zugefallen.

Wenige Bildnisse, ja wenige Gemälde giebt es gleichwol, die Davortretende aller Art von jeher so augenblicklich erobert haben. Man braucht nur eine Viertelstunde in der Nähe des Bildes zu sitzen, um davon Ohrenzeuge zu sein. Aus den hässlichen Zügen dringt ein Blick des blaugrauen Auges zu uns, der mächtiger ist als der leuchtende Purpur und das gleissende Gold. Jemand meinte, wenn er den Kopf noch länger betrachte der Mann werde ihn im Traum verfolgen.

Der innere Winkel der Augen ist gleichsam der Magnetpol des Kopfs. Hier ist der tiefste Schattenpunkt, hier schneidet die Denkfalte der Stirn ein und drängt die Augenbrauen nach unten, und dicht daneben glänzt der feuchte Spiegel des Auges. Hier liegt der Zug von Lebhaftigkeit, der jugendlich gebliebene Kern des Greises; der psychische Contact mit dem Beschauer; vor allem aber der bei dem alten Herrscher mächtigste Trieb der Menschenbeobachtung, der Wille durch den Schein zugeflüsterter Eingebungen und für ihn präparirter Thatsachen die Dinge selbst zu sehen. So blickt ein Mensch, der Jeden der vor ihn tritt durchschauen, sich für immer einprägen will, weil man von ihm untrügliche Entscheidungen erwartet. Dieser Blick, tief aus dem Charakter des argwöhnischen und verschlossenen alten Staatsmanns geschöpft, — „der stets unerklärlich war“¹⁾, führt in der That den ganzen Menschen mit sich; dieser Blick hat wie der Stil des Porträts, zugleich etwas eminent Päbstliches.

Malern ist es unmöglich, vor diesem Bilde gleichgültig zu bleiben. *Come esce fuori quella mano! — Pittor molto moderno!* — Es sind aber nicht die aufgegebenen Künste und Handgriffe des gewiegten Praktikers, die ihnen imponiren, sondern die Abwesenheit dieser Künste, nicht die Harmonie der Farben, sondern die mit den ungünstigsten Zusammenstellungen gewonnene Wirkung; die Planlosigkeit, mit der hier die eifrig erstrebten Ziele des Bildnissmalers erreicht scheinen. *Pure sporcato così a caso.* „Mit Nichts ist's gemacht und da stehts!“

simo, lo faceva riputare per uno spirito contumace, onde dicevano alcuni, che non era bene di creare un Padre universale etc. Leti, Vita di d. Olimpia p. 24. 66.

¹⁾ Il quale fu sempre inesplicabile. G. B. Passeri a. a. O. 221.

Die Ursachen dieses Eindrucks sind nicht bloss die allgemeinen Eigenschaften des spanischen Malers, welche hier auf die Meisten mit dem Reiz der Neuheit wirken. Das Bildniss war, mit den sonstigen Arbeiten des Velazquez verglichen, Stegreifmalerei. Die Personen, welche ihm zu sitzen pflegten waren Angehörige seines Hofes, denen er alle Tage begegnete. Hier aber war eine Ausnahme: der Maler konnte den Pabst höchstens kurz bei der Audienz oder von Ferne gesehn haben; das Studium der Züge musste in der knappen Zeit gemacht werden, wo ihm vergönnt war, vor Seiner Heiligkeit an der Staffelei zu stehn. Wie viel günstiger waren hier andere Maler berühmter Pabstbildnisse gestellt.

Daraus haben sich Schwankungen ergeben, Disharmonien, technische Solöcismen; man sieht dem Bilde das Ringen mit den optischen Schwierigkeiten an. Zuweilen ist über die Lasuren impastirt. Das Spitzentuch schwebt auf dem ganz gleichfarbigen weissen Chorhemd. *Pentimenti* zeigen sich in den Händen. Die Rechte mit dem Siegelring, welche über der Thronlehne herabhängt, war erst mehr gekrümmt, man sieht noch die Reste der alten Finger; diese sind nur zum Theil mit weiss zugedeckt, zum Theil geben sie den Halbton für die neuen, die mit einer lichten Fleischfarbe aufgesetzt sind. Diese Hand wirkt so ausserordentlich plastisch durch den blendendweissen Grund, vielleicht auch durch die schwankenden Kontouren, welche das Auge stereoskopisch deutet. Die Linke mit dem Brief¹⁾ ist ausgeführter, doch auch sie scheint nachträglich korrigirt, sie ist etwas allgemein in den Formen.

Dieser Eile verdankt das Bildniss doch zum Theil seine mächtige Wirkung; es hat den Reiz der Unmittelbarkeit. Es ist die Zusammendrängung aller Kräfte der Beobachtung und Darstellung in wenige Stunden. Wie die Marmorwerke jener Bildhauer, die ohne Modell den Stein angreifen, anders aussehen, als die wo kein Schritt ohne die Führung des Zirkels gewagt

1) Die Aufschrift lautet:

Alla Santà di Nro Sig^{re} :

Innocencio ☩o.

Per

Diego de Silva

Velazquez de la Ca

mera di S. M^{ta} Cattca.

Darunter sind einige Worte getilgt. — Grösse: 1,40 × 1,20.

wurde. Sie mögen zuweilen straucheln, aber sie gewinnen dafür auch Züge, die nur in Feuer und Gefahr kommen¹⁾.

Zur Beurtheilung der Aehnlichkeit besitzt man selten gutes Material in ausgezeichneten plastischen Werken römischer Bildhauer, die in ihrer theils ruhig sichern, theils kühn realistischen Ausführung die Gewähr der Zuverlässigkeit enthalten. Die schon genannte Bronzestatue Algardi's im Conservatorenpalast, galt im vorigen Jahrhundert für die beste Pabststatue²⁾. Ferner die Marmorbüste und der vergoldete Bronzekopf Bernini's mit Porphyrbüste in der Galerie Doria, die Bronze im South Kensington Museum; die Marmorstatue auf seinem Denkmal in S. Agnese, der kolossale Terracottakopf im Museum zu Bologna. Die Büste im Hospital von S. Trinità de' Pellegrini, welche in demselben Jahre 1650 gearbeitet worden war, ist in den Revolutionszeiten eingeschmolzen worden.

Hier nun drängt sich eine merkwürdige Beobachtung auf. Wer zuerst durch Velazquez die Person des alten Pabstes kennen gelernt hat, wird finden, dass diese Büsten keineswegs zu der Vorstellung passen, die er sich von des Mannes Erscheinung gebildet hatte. Von der Plastik des Kopfs wie von Temperament und Ausdruck, und zwar in den Grundzügen wie in manchen Einzelheiten.

In dem Gemälde glauben wir einen Kopf von derbem Knochenbau und ziemlich völliger Fleischdecke zu erkennen; der Unterkiefer scheint etwas vorgeschoben und gibt dem Untergesicht einen Zug von Trotz und Härte, der mit dem forschenden Blick und dem stark gerötheten, wie erhitzten Gesichtston ein keineswegs anmuthendes Ganze macht. Der Eindruck eines ungezügelten Temperaments überwiegt die intellektuellen Eigenschaften. Man könnte sich diesen Kopf recht wol denken unter einem breiten Federhut, mit Lederkoller und Schwertgehänge, als Wachtmeister aus dem deutschen Kriege. Auch der neueste Biograph in seiner Musterung der Bildnisse glaubt in dem Gemälde „etwas Rohes, Materielles, Triviales“

1) „Nimm alle Fehler eines Homer, Demosthenes, Plato zusammen: sie werden durch eine einzige erhabene Stelle vergütet — die Werke und Worte der Begeisterung enthalten eine Panacee aller Verwegenheiten der Rede — in der Grösse muss etwas von Nachlässigkeit sein — die grossen Genies sind am wenigsten korrekt“. Longin, Vom Erhabenen.

2) Fil. Titi, Descrizione delle pitture, sculture etc. in Roma. Rom 1763. p. 197.

zu erkennen; „einen Anflug von Leidenschaften des sanguinischen Temperaments“¹⁾).

Bronze und Marmor hingegen geben den Eindruck eher eines Phlegmatikers von vorwiegendem Verstand; des gewiegten Politikers und Kanonisten. Der Blick dieses mageren Greisenkopfs ist ruhig, aufmerksam, in einigen Exemplaren glaubt man die skeptische Kälte und Menschenverachtung zu erkennen, in andern einen Zug von Bonhomie. Innocenz war ein in den Congregationen und der Curialarbeit ergrauter Herr als er den Thron bestieg. Dazu stimmt diese über den buschigen Brauen stark vortretende Stirn, welche die kleinen Augen mit falten-durchwühlter Umgebung beschattet, die ausgeprägten Wangenknochen. Die Unterlippe tritt etwas zurück: das Umgekehrte im Gemälde war eine Täuschung des Auges, verursacht durch das Licht auf jener. Vornehmlich aber kommt der veränderte Eindruck auf Rechnung der Farbe — so sehr kann die Farbe den Charakter eines Antlitzes ändern: eine hoch geröthete Gesichtshaut vermuthet man nicht in dem mageren Greisenkopf.

Pabstbildnisse lassen der Farbauswahl wenig Spielraum. Mütze (*camauro*), Mäntelchen (*mozzetta*), Sessel, Portiera haben sämmtlich leuchtendes Karmoisin, mit unbedeutenden Nüancen, nur unterbrochen, aber auch gehoben durch das schneeweisse Chorhemd. Hier hiess es, inmitten einer prächtigen, quantitativ übermächtigen Farbe, die sich durch die Reflexe noch entzündet, das Antlitz zur Geltung zu bringen, auch das sinnliche Auge darauf zu lenken.

Diese Aufgabe wurde hier noch erschwert durch den Umstand, dass die Gesichtsfarbe des Pabstes ebenfalls roth war (*tinta accesa*). Dadurch kam nun wohl eine ungewöhnliche Einheit in das Bild, das fast isochromisch ist, und darauf beruht ohne Zweifel ein Theil seiner unmittelbaren, übermächtigen Wirkung fürs Auge. Aber da das Gesichtsroth an Sättigung und Reinheit jenen ihm homogenen Purpurtönen erheblich untergeordnet ist, so erscheint dieser Haupttheil als die unscheinbarste Partie des Ganzen.

¹⁾ Vi ho ammirato gli occhi vivi e la guardatura penetrante, non senza notarvi non so che di rozzo, di materiale, di triviale e un' aura di passioni provenienti da complessione sanguigna. Ciampi, Vita di Innoc. X. 200 f. Aehnlich Edwin Stowe, Velazquez p. 61 But the portrait in metal is suggestive of dignity and high intellectual faculties, qualities which we fail to discover in the more truthful canvass.

Warum ist Velazquez von den ihm so geläufigen lichtschwachen Nuancen des Roth hier abgegangen? Vielleicht war das der Geschmack des alten Herrn, und der Herzogin von San Martino, die ja auch der Garderobe des Schwagers, bis auf die monatliche Wäsche (nicht umsonst) sich annahm.

Der Maler hätte diese Wirkung durch ein kräftiges Hell-dunkel bekämpfen können; aber er malte die Gestalt fast ganz schattenlos. Neutrales tiefes Dunkelbraun wäre in diesem Unisono der Farbe ein willkommener Ruhepunkt gewesen; das Roth der Stoffe, durch schwärzliche Schatten eingeschränkt und nur in den Lichtern rein hervorkommend, hätte den gewünschten prächtigen Eindruck nicht herabgesetzt. Auch schwarze Augen, Brauen und Bart hätten in jenen Gesichtston einige kräftige Accente gebracht. Aber der 76jährige Mann war längst ergraut. Hoffte er durch diese bei ihm ungewöhnlichen Sättigungsgrade der Umgebung das Roth des Gesichts zu mildern? Darin hätte er sich verrechnet; eher ist das Umgekehrte der Fall. Auch das blendende Weiss des *camice* ist dem Gesicht und dessen Lichtern auf Stirn, Nase, Wange nachtheilig, die mehr Glanz als Relief geben. Dass es vom Gesicht ablenkt, hat schon Richardson bemerkt. Er tadelt, dass die Leinwand des Chorhemds nicht durchsichtig gemalt sei ¹⁾.

Auch Rubens hat wohl, z. B. in dem Bildnisse des Prämonstratenserabts Matthäus Irselius (Galerie zu Kopenhagen 304), das Antlitz auf dem rothen Grund des Tuchs fast ausschliesslich mit demselben leuchtenden Roth modellirt. Allein offenbar nur, um in diesem nach der Leiche aufgenommenen Bildniss die Todtenfarbe durch die Reflexe zu verdrängen.

Es ist interessant zu vergleichen, wie andere Pabstmaler sich in demselben Falle geholfen haben. Raphael war wie Velazquez der hässlichste Pabst seines Jahrhunderts zugefallen. Sein Bildniss Leo X gilt als klassisches Beispiel, wie man, ohne unwahr zu sein, Hässlichkeit verschleiern und durch Würde und Majestät aufheben kann. Aber ihm war in einem Punkt die Aufgabe leichter gemacht. Bei dem gelbbraunlichen Teint, den schwarzen Haaren und Augen des Mediceers wirkte das tiefe

¹⁾ Ce Maître n'a pas eu soin de peindre le linge transparent; ce qui est non-seulement naturel, mais aussi qui l'unit par-là au reste: au-lieu que dans celui-ci ce n'est qu'une tache choquante, qui détourne nécessairement la vue de dessus le visage. *Traité de la peinture* III, 562. Amsterdam 1724.

Roth der Umgebung günstig; er brauchte nur den Purpurstoffen starke Schatten zu geben und überhaupt das Ganze mit Schwarz zu stimmen, so hatte er die richtige Umgebung für seinen Kopf und die Grundlage zu einem coloristischen Meisterwerk. Dazu gab Raphael der Figur des Pabstes als Hintergrund die graue Wand des Zimmers; ebenso wie van Dyck in seinem Bentivoglio die Farbenflut des Cardinalkostüms, der Decke, des Vorhangs durch die Oeffnung mit den Säulenstellungen unterbrach.

Einen andern Weg schlug Maratta ein in dem Bildniss Clemens IX in der Ermitage (Nr. 307). Diess übertrifft im Prunk der Umgebung noch das unsrige, aber mit raffinirter Kunst ist alles auf das Hervorspringen des Gesichts berechnet. Der Pabst Rospigliosi hatte ein blasses, gefurchtes, nervöses Gesicht, helle grosse lebhaftige Augen, grauen Bart. Maratta hat die Farbe demgemäss verändert: Der Vorhang z. B. ist grauviolett, ein Ton der zu dem bleichen Gesicht sehr gut passt, der Purpur der *mozzetta* ist ebenfalls stark in Grau gebrochen, das Roth hat seinen Platz mit dem Gold zu theilen.

Wir können das Experiment machen, wie der Kopf Innocenz X in anders gestimmter Umgebung gewirkt hätte, und zwar mit einem eigenhändigen Exemplar desselben Porträts — dem im Apsley House. Hier ist der Grund ein schwärzliches Braun, und das päbstliche Mäntelchen hat einen stumpfrosa Ton. Wie überrascht war ich, als ich beim Licht einer den Londoner Nebel durchbrechenden morgentlichen Märzsonne von dem Bildniss einen so ganz verschiedenen Eindruck erhielt! Die drei nahestehenden Noten: das leuchtend rothe Käppchen, der fahle Kragen, das Incarnat, der gefärbte Stoff und die lebendige frische Haut des gesunden Alten, statt sich zu schaden, hoben sich gegenseitig. Obwol dieses Incarnat dasselbe war wie im Doriabild, so war hier durch Wegnahme des rothen Vorhanges nicht nur die schädliche Blendung beseitigt, es hatten sich sogar Kontraste gebildet. Die Hautfarbe erschien vor dem dunklen Grund hell und klar, unter dem gleissenden Roth der Mütze dagegen zart und milde, und neben dem Stich ins Violett des Kragens warm, ja in die pastosen Lichter, die hellgrauen Halbtöne und Reflexe kam ein Goldton. Der weisse Leinenkragen wirkte glücklich trennend. Die Plastik des Kopfes kam ganz anders zur Geltung.

Der Pabst schenkte dem Maler, als Zeichen seines Beifalls, eine goldene Kette und Medaille mit seinem Bildnisse. Diese Aus-

zeichnung wurde in der Grabschrift ausführlich erwähnt¹⁾. Sie ist sonst meines Wissens nur Algardi zu Theil geworden, als er seine Statue gegossen hatte; hier hing an der Kette das Kreuz des Christusordens.

Es wird auch erzählt²⁾, der Maler habe das ihm durch einen Kämmerling überbrachte Geldgeschenk abgelehnt, „weil der König sein Herr es ihm eigenhändig auszahle“, worüber der Pabst gelächelt habe. Es galt allerdings für korrekt, dass er als adeliger Kammermaler des Königs nur von diesem Honorare annehme. Grade am Hof von Rom hat er gewiss gern alles vermieden, was dem spanisch-edelmännischen *pundonor* nicht entsprach und gelegentlich zu seinem Nachtheil gebraucht werden konnte.

Das Bildniss kam beim Erlöschen des Hauses Pamfili (1760) mit der Primogenitur an die Doria Landi. Lange Zeit hatte es den Ehrenplatz in der *tribunetta* der Galerie des Palasts am Corso, gegenüber dem Andreas Doria von Sebastian del Piombo, der hier dem Tizian ganz nahe gekommen ist. In den letzten Jahren ist es unter einen Baldachin im grossen Eingangssaal versetzt worden.

Grossen Anklang fand es schon damals auch in den Künstlerkreisen Roms, wo ja die Eifersucht gegen Fremde sich weniger als sonstwo bemerklich machte³⁾. Palomino spielt darauf an: „Unser Velazquez kam nach Italien; doch nicht um zu lernen, sondern um zu lehren: denn das Bildniss des Pabstes Innocenz X war das Staunen (*el pasmo*) Roms, alle kopirten es zum Studium und betrachteten es wie ein Wunder“⁴⁾. Manche Zeugnisse hierfür aus italienischen Federn liessen sich anführen. Selbst zur Zeit der Mengs-David'schen Schule schrieb Salvatore Tonci (1794): „Das Bildniss ist ein Unglück für alle seine Nachbarn; der herrliche Guido darunter (Maria das Kind anbetend) scheint neben ihm von Pergament“⁵⁾. Reynolds nannte es das schönste Gemälde in Rom und kopirte es⁶⁾.

1) Cum ipse pro tunc etiam Innocentis X. Pont. max. faciem coloribus mire expresserit, aurea catena pretij supra ordinarij eum remuneratus est, numismate gemmis caelato cum ipsius Pontif. effigie, insculpta, ex ipsa ex annullo appenso. Palomino III, 353.

2) Description of Houghton Hall. London 1747. p. 63.

3) Roma, che gradisce più i forastieri, che i propri figliuoli. Passeri 424.

4) Palomino, Museo pictorico II, 63.

5) Descrizione ragionata della Galleria Doria. Roma 1794. 162.

6) It is here the famous portrait by Velazquez is which Sir J. Reynolds

Der amerikanische Katalog kennt sechszehn solcher Kopien und Repliken, die alle für Originalwiederholungen oder Skizzen ausgegeben worden sind. Aber schon die Auktionspreise lassen erkennen, dass der Glaube an ihre Echtheit von jeher schwach gewesen ist. Der frühestè Velazquez, dem Curtis in Versteigerungskatalogen begegnet ist, war ein solcher Innocenz (London 1725).

An sich ist indess nicht unwahrscheinlich, dass der Maler das Bildniss wenigstens für seinen König wiederholt, und eine Studie zu solchem Zweck aufbewahrt hat. In der That erzählt Palomino, dass er eine (eigenhändige) Kopie nach Spanien mitgebracht. Eine Halbfigur von drei Fuss Höhe kommt in den Inventaren des neuen Bourbonenpalasts vor, wo sie Cean Bermudez (Diccion. V, 179) sah¹⁾. Sie ist wahrscheinlich in den Kriegszeiten verschwunden. Das grosse Gemälde im königlichen Palast von S. Lorenzo ist von andrer Hand, obwol die Gestalt völlig mit dem Doriabild stimmt. Der Pabst, hier in ganzer Figur, bis auf die rothen Pantoffeln, sitzt in seinem Arbeitscabinet, neben ihm steht ein alter Prälat mit grämlich strengem Blick, kahler Stirn und starkgebogner Nase. An der Wand sieht man einen Schrank von Ebenholz mit sechs Schiefächern, darauf eine goldne Standuhr unter Glasglocke; darüber hängt das Bild eines Mönchs mit krummem Rücken, Rosenkranz und Kreuz in der Hand, der heil. Felix? Es wird dort Peter Beretini zugeschrieben²⁾.

Die einzige unter den mir bekannten Wiederholungen, welche sicher vom Meister selbst herrührt, ist jenes Brustbild in Apsley House. Da auch die Maasse ungefähr stimmen, so könnte man es für die von Palomino erwähnte Selbstcopie halten, obwol es vielmehr eine ausgeführte Studie scheint. Allein die Genealogie spricht dagegen. Es stimmt nämlich ganz überein mit dem von Le Brun in seinem *Recueil* mitgetheilten Umriss-

pronounced the finest picture in Rome. This and the St. Michael of Guido was, they say, the only ones he condescended to copy. Diary of Th. Moore, ed. by Lord John Russell. London 1853. III, 62.

¹⁾ Un retrato del Papa Innocencio 10. de medio cuerpo, de vara de alto y poco menos de ancho, original de Velazquez. Inventar von 1792. In dem von 1789 hängt es in der Pieza del Oratorio.

²⁾ Im Escorialkatalog von Poleró (Nr. 542 7' 7" 7''' × 6') Urban VIII genannt. Auf dem Brief steht wie in der Bute'schen Copie Alla Stà di N^o. Signore | Por | Pietro Martire Neri.

stich. Dieser hatte in Madrid den grössten Theil der Sammlung des Ritters d'Azara von den Erben gekauft; nun aber weiss man aus Ponz, dass dieser Kunstfreund einen Kopf des Pabstes in Rom entdeckt hatte, den er für eine Studie zum Doriabildniss hielt¹⁾. Die Büste sei von Camail oder einem andern hinzugemalt worden. In seiner Versteigerung (1810) erreichte es 1050 Francs.

Vor dieser Leinwand bekommt man erst einen Begriff, mit welcher Gewissenhaftigkeit und Sicherheit das merkwürdige Antlitz durchstudirt und durchgearbeitet ist. Die Flächen sind in der hellen Note des Incarnats pastos hergestellt und dann ein Carminton mit Freilassung der hohen Lichter darüber lasirt; auch die kleinen braunen Schatten sind später aufgesetzt.

Ausserdem dürfte die sogenannte Skizze der kaiserlichen Ermitage²⁾ mit einiger Wahrscheinlichkeit Velazquez selbst zugeschrieben werden. Nur wäre es dann keine Skizze, sondern eine geistreiche eigenhändige Wiederholung. Für eine Skizze würde er sich, wie Tizian und Rubens, vorbereitender, heller und gebrochener Farben bedient haben, mosaikartig aneinandergesetzt; hier aber hat er, mit dreistem, fettem Pinsel sogleich auf den letzten Effekt losgearbeitet. Die Skizze ist das erste, der Auftrag und die Vereignigung der Farben das zweite, die letzten Retouchen, welche Geist, Physiognomie und Charakter geben, das letzte. Der Künstler, wenn er sich selbst wiederholt kann, seines Gegenstandes spielend mächtig, die Vorbereitungen überspringen; aber wenn man eine solche Arbeit Skizze nennt, so macht man das letzte zum ersten³⁾.

Eine vortreffliche Kopie von fremder Hand, die beste mir bekannte des ganzen Doriaporträts, ist die in der Galerie von Lord Bute in London⁴⁾. Sie giebt den leuchtenden Purpur, den Glanz, die Haltung gut wieder, hat aber nichts von der Hand und Manier des Velazquez. Die Verlegenheit des Kopisten veräth sich in den Händen, wo er den aphoristischen Dithyrambus des Spaniers in seine breite Prosa übertragen musste. Mit viel

¹⁾ Halló tambien la cabeza de Leon X. que se estima por la primera que pintó Velazquez para el célebre cuadro etc. Ponz, Viage XIV, 56. 1788. Le Brun, Recueil de gravures au trait. Paris 1809. II, 21. 26" × 21".

²⁾ Ermitage Nr. 418. 0,49 × 0,41. Aus der Houghton Galerie. In Schwarzkunst von Valentin Green 1770.

³⁾ De Piles, Cours de peinture. Paris 1766. p. 227.

⁴⁾ Catalog von J. P. Richter. Nr 6. 4' 6" × 3' 9". London 1883.

mehr sagt er da viel weniger. Diese mühsamen Hände sind unbestimmter und unplastischer als jene mit Nichts gemalten.

Eine andere im Anfang dieses Jahrhunderts zu Rom für die Gordon Galerie erworbene Copie wollte Wilkie im Ton des Gesichts und der Hände dem Original vorziehen; wenn aber diese Theile ausgeführter (*more complete*) genannt werden, so ahnt man, dass sie in der Art der Bute'schen gemacht waren; der Preis (£ 19 19 s.) stimmt sonderbar zu dem warmen Lob. Der Kopf in Lansdowne House ist geringe und plumpe Fabrikwaare, der im Palast Corsini zu Rom eine Uebersetzung in die Technik der damaligen römischen Schule.

Einem wunderlichen und abstossenden Manieristen verdankt das Bildniss in Chiswick House, dem Landsitz des Herzogs von Devonshire seine Entstehung. Seine Heiligkeit thront, gehüllt in einen weiten Purpurmantel, und erhebt die sehr grosse Hand zum Segen. Das bleiche Gesicht mit dem gläsernen Blick ist in die Länge gezogen. Auf bösesten rothbraunen Okergrund sind zähe dicke Farbenklumpen geschleudert, mit denen aber keine Wirkung und Haltung erreicht ist. Mir ist kein ähnlich gemaltes Bildniss aus der spanischen oder italienischen Schule innerlich; der Verdacht liegt nahe, dass ein Fälscher die funkelnde Pracht und geistreiche Touche des Velazquez, wie er sie verstand, nachgeäfft habe. —

Nach diesem Erfolg an höchster Stelle wollte alles im Palazzo von dem Spanier gemalt sein. Palomino nennt Donna Olimpia, den Cardinal Pamfili, Monsignor Camillo Massimi, Kämmerer S. Heiligkeit (den er mit dem Maler Massimo Stanzioni zu verwechseln scheint, er nennt ihn *insigne pintor*), den Kämmerer Abate Hippolyt, den Majordomus, den Barbier des Pabstes Michelangelo, Ferdinand Brandano, Geronimo Bibaldo und die Malerin Flaminia Triunfi.

Und das waren noch nicht alle, denn die, welche bloss wohlgetroffene Skizzen geblieben waren, übergeht er. Diese waren mit langgestielten Pinseln und in der kühnen (*valiente*) Manier Tizians gemalt.

Von ihnen allen ist bis jetzt noch keins nachzuweisen gewesen¹⁾.

¹⁾ Anspruch auf jenen Majordomus erhob ein grosses aus Bologna stammendes Stück, das bei der zweiten Versteigerung der Galerie Salamanca (Nr. 135) im Januar 1875, als *incontesté et incontestable*, wie ein Experte erklärte, für 19,300 frs. losgeschlagen wurde. In dem grossen schönen Kopf mit dem lebhaften Blick der

Die Antiken.

Während dem allen hatte Velazquez seine eigentliche Kommission nicht aus den Augen verloren: die Auswahl und Abformung der Antiken, welche für die Ausstattung der neuen Säle des Alcazar in Madrid bestimmt waren. Hier nun traf es sich, dass grade in dem Jahre, wo der Abgesandte Philipp IV mit der Vorbereitung dieser Statuensammlung für Spaniens Hauptstadt beschäftigt war, das Antikenmuseum der Stadt Rom eröffnet wurde. Am 9. März machte Innocenz X seinen ersten solennen Besuch auf dem Kapitol, um den fast vollendeten Palast des kapitolinischen Museums zu besichtigen.

In diesem Wendepunkt der Zeiten, als durch den westphälischen Frieden die Abwendung der europäischen Cabinete von den kirchenpolitischen Tendenzen besiegelt wurde, traten zuerst auch am päpstlichen Hof Bestrebungen hervor, welche Rom noch in anderer Beziehung zu einem Anziehungs- und Sammelpunkt der gebildeten Welt machen sollten. Während im Zeitalter der Gegenreformation so oft ein feindseliger Geist gegen das heidnische Alterthum sich geregt hatte, wandte sich von nun an die Munificenz der Päbste immer mehr der Erhaltung und Aufstellung dieser ihnen anvertrauten Reste zu.

Der Gedanke, auf dem Kapitol, wo seit dem fünfzehnten Jahrhundert eine städtische Statuensammlung, gleichsam das Reliquarium des alten Rom bestand, ein Antikenmuseum zu errichten, war nicht neu. Er reicht zurück in die Zeit Paul III Farnese, als Michelangelo in der Mitte des Platzes die Reiterstatue Marc Aurels aufstellte (1538). Sein Plan war, dem mittelalterlichen Palast der Conservatoren, der sich an den Hügel des kapitolinischen Jupitertempels anlehnte, einen gleichen Bau an dem Abhang von Ara Coeli gegenüber zu stellen. Beide Paläste kamen in etwas schräger Richtung auf den alten Palast des Senators über dem Tabularium zu stehn; durch Modernisirung des Aeussern

dunklen Augen war etwas einnehmendes. Aber die von der oben im Text geschilderten ganz verschiedene, sehr umständliche Malweise, die schwachen und confusen Hände, die grellen Farben liessen keinen Zweifel, dass die Originalaufnahme, wenn eine dahinter steckte, durch Ueberarbeitung vollkommen zugedeckt worden war. Die Adresse auf dem Brief, den er in der Hand hält lautet: Alla Sant^{ta}. di N^{ro} Sig^{re}. | Innocentio X^o. | Mons^{re}. Maggiordomo | ne parli à S. St^a. | Per | Diego de Silua y Velasq | e Pietro Martire Neri.

der beiden mittelalterlichen Bauwerke sollte das Ganze in Einklang gebracht werden. Der Conservatorenpalast war bereits unter Clemens VIII von Tommaso de' Cavalieri und Giacomo del Duca erneuert worden; ebenso die Fassade des Palasts des Senators, letztere durch denselben Girolamo Rainaldi, dem jetzt Innocenz X den Bau des Museums unter Ara Coeli übertrug¹⁾. Bis dahin war man nicht über die Ebnung des Abhangs und die Fundamentirung hinausgekommen²⁾. Es war eine der ersten Regierungshandlungen des neuen Pabstes, den Bau des zweiten Palasts in Angriff zu nehmen. Man nannte das Gebäude damals *la fabbrica nuova del popolo romano*. Die Stadt beschloss (1645) ihm zum Dank eine Bronzestatue schon bei Lebzeiten zu errichten, gegenüber der Urban VIII, und da diese Arbeit Algardi's viele Jahre erforderte, so wurde vorläufig die einst vom römischen Volk niedergeworfene Statue Paul IV Caraffa aus den Souterrains des Senatorenpalasts hervorgeholt, und Kopf nebst Händen entsprechend ergänzt³⁾.

Die Räume scheinen vorläufig noch ziemlich leer geblieben zu sein; denn die Pamfili und die übrigen grossen Familien hatten die Antiken selbst zum Schmuck ihrer geräumigen Villen nöthig; dennoch war ein grosser Schritt geschehn; ein Asyl geschaffen, das von den hochgebildeten Päbsten des 18. Jahrhunderts bevölkert wurde. Der Begründer der jetzigen Sammlung war Clemens XII Corsini.

Nach dem Verzeichniss bei Palomino (Museo III, 337–40) hätte Velazquez 32 Statuen, und ausserdem viele römische Bildnisse in ganzer Figur und Büste, nebst dem Kopf des Moses von Michelangelo abformen lassen.

Oben an stehn die Statuen des Belvedere; Laokoon, Apollo, der sogenannte Antinous (Meleager), die sogenannte Cleopatra (Ariadne), die Venus und der Nil.

Der Herkules und die Flora im Palast Farnese, jetzt in Neapel.

Eine Niobide und die Ringergruppe der Villa Medici, jetzt in den Uffizien.

¹⁾ G. B. Passeri, *Vite de' pittori*. Roma 1772. p. 222.

²⁾ Diario del Ameyden, 1. Dec. 1646: Domenica passata 13. corrente, il Papa dopo desinare andò in Campidoglio, à veder la fabbrica nuova del Popolo Romano. Wenn dieser Bau schon auf Ansichten des 16. Jahrhunderts vorkommt, so war hier die Ausführung des bekannten Projects Michelangelos anticipirt. Vgl. E. Müntz, *Les Antiquités de la Ville de Rome*. Paris 1886. p. 151 ff.

³⁾ Ameyden 9. Sept. 1645.

Der sogenannte Gladiator, der stehende Mars, der Hermaphrodit, der Herkules (Germanicus) und der Satyr mit dem Bacchuskind der Villa Borghese, jetzt im Louvre.

Der sterbende Fechter, der sitzende Mars und der Mercur der Villa Ludovisi.

Der Dornauszieher des Kapitols.

Die Mehrzahl dieser Statuen hatte damals bereits die allgemeine Stimme als die ersten festgestellt; war doch das Studium der Antike das populärste in Rom, und ihr Einfluss auf die Künstler noch nie so gross gewesen als jetzt. Man brauchte nur eins der kürzlich erschienenen Kupferwerke zur Hand zu nehmen, wie J. J. de Rubeis *Icones* (1645), oder Perier's *Segmenta und Icones* (Rom und Paris 1638 und 1645), mit denen unser Verzeichniss in den meisten Nummern übereinstimmt. Von vielen dieser Statuen müssen auch längst Formen vorhanden gewesen sein; so fand Evelyn bereits (1645) Kopien des sterbenden Fechters in Stein und Metall „durch ganz Europa zerstreut“.

An einflussreichen und kompetenten Berathern und Vermittlern konnte es Velazquez auch nicht fehlen. Unter den Personen des Hofes, die er portraitierte, war auch der gelehrte Monsignor Camillo Massimi (geb. 1620 † 1677), später Nuntius in Madrid und Cardinal. Sein Glück war eine Sammlung von Alterthümern und Münzen, Inschriften und Handschriften, die er in dem Palast an den Quattro Fontane aufgestellt hatte. Diese Gemäcker waren der Sammelplatz einheimischer und fremder Gelehrten und Künstler.

Bereits persönlich am spanischen Hofe bekannt war der Cavaliere Cassiano del Pozzo, der in Begleitung des Cardinal Barberini im Jahre 1626 dorthin gekommen war. Sein Museum von Zeichnungen, Münzen, Reliefs und Gemälden war eine der Merkwürdigkeiten Roms. Hier machte Poussin seine Studien nach der Antike, aus Dankbarkeit malte er dem Cavaliere die sieben Sakramente. Die Reliefs und Statuen Roms hatte er sich von P. Testa zeichnen lassen.

Endlich der Antiquar und päpstliche Bibliothekar Hippolyt Vitelleschi, der selbst im Neapolitanischen ein Terrain angekauft hatte zum Zwecke von Ausgrabungen. Ein Enthusiast vom Temperament Winckelmanns, spricht er mit seinen Statuen wie mit lebenden Wesen, Sentenzen, Verse, Reden recitirend.

Diese drei waren sämmtlich Freunde und Gönner Poussin's und François du Quesnoy's, die zuerst ihren Stil in bewusstem

Gegensatz zum Zeitgeschmack auf das Studium des Alterthums zu gründen suchten.

Aus dem Cardinalscolleg stand keiner in engeren Beziehungen zum spanischen Hof wie Girolamo Colonna (1604 † 1666; seine Büste in der Galerie Colonna zu Rom). Von Philipp IV war er als junger Abate an den Hof gezogen worden und hatte sich in Alcalá den Magistergrad erworben. Später berief ihn der König noch einmal nach Spanien, um die mit Kaiser Leopold vermählte Infantin Margarita nach Deutschland zu geleiten, er starb als er die Küste Spaniens betrat. Man weiss nicht, ob er bei dieser letzten Gelegenheit oder jetzt Philipp IV die berühmte bisher im Palast Colonna aufbewahrte „Apotheose des Claudius“ verehrt hat, das Hauptoriginal, welches dieser Monarch von Antiken besass. —

Wie weit Velazquez selbst seine Kommission in Rom gefördert hat, darüber gehn die Nachrichten auseinander. Nach Bellori (Vita di A. Algardi S. 399) hätte er nicht nur die Abformungen, sondern auch die Abgüsse in Bronze und Gyps in Rom besorgt, Malvasia giebt auch die Kosten an: 30,000 Scudi (Felsina II, 409); nach Palomino nur die ersteren, während die letzteren erst in Madrid gemacht wurden, und zwar durch die aus Rom mitgekommenen Gerónimo Ferrer und Domingo de la Rioja. Dazu passt theilweise auch Passeri's Angabe (S. 161).

Die besten wurden in den neugeschaffenen Sälen des Schlosses aufgestellt, dem achteckigen Saal und dem Salon grande; andere auf der Treppe des Rubinejo, durch welche die Majestäten nach der neuen Einrichtung bequemer und direkter als bisher zu den Wagen gelangten. Mehrere kamen in die *Bóbeda del tigre* und in die untere Nordgalerie (*galeria baja del cicerzo*). Der am Ende dieser Galerie gelegene Nordwestthurm hiess der Thurm des „Hermaphroditen“. Auf dem Bildniss der Königin Witwe Marianne in Castle Howard sieht man die Statue des tanzenden Satyr. Näheres über die Aufstellung ist nicht bekannt.

Das Palastinventar von 1686 weist, freilich ohne nähere Bezeichnung 26 Statuen und 12 Köpfe von Bronze auf, elf Statuen und zehn Köpfe von Marmor, 31 Reliefs; 31 Statuen und 34 Köpfe von Gyps und Thon, 18 Statuen und Historien von Bacchanten und Planeten von Thon, und die zwölf Löwen. Die Bronzen der beiden Leoni befanden sich damals wol grossentheils in Buen Retiro.

Im neuen Palast sah Ponz von Bronzen den Hermaphroditen, die Venus, den Dornauszieher und die Antinousbüste des Kapitols, den Laokoon, und die neun überlebensgrossen Planeten. Die vier ersten sind in das Museum des Prado gekommen; ausserdem die sitzende Nymphe mit der Muschel.

Die Gypsformen kamen später in den Besitz der unter Philipp V gegründeten Kunstakademie von S. Fernando, wo derselbe Ponz (Viage V, 261) noch viele (Herkules, Flora, Venus, Gladiator) in beschädigtem und ausgebessertem Zustand vorfand. Raphael Mengs muss diese Formen aber unbrauchbar gefunden haben, und ebenso jene alten Abgüsse. Denn er erwähnt sie mit keinem Wort, zu einer Zeit, wo es sein angelegentlichster Wunsch war, ja wie er sagte „seine einzige Freude unter einem Volk von Feinden“¹⁾, solche Abformungen der Statuen des Belvedere, der Villa Borghese und Ludovisi zu bekommen. Die in Madrid von ihm mit Hülfe seines Freundes Raimondo Ghelli gemachte Collektion liess er bei seiner Abreise der Akademie als Geschenk zurück, und später verehrte er auch eine zweite, in Rom angelegte, weit bedeutendere Sammlung seinem Gönner, dem Könige.

Metelli und Colonna.

Ausser den Gemäldeankäufen war eine Hauptsorge des Velazquez die Anwerbung italienischer Decorationsmaler für Arbeiten im königlichen Palast.

Schon seit den dreissiger Jahren hatte der König Umbauten im Alcazar vornehmen lassen. Der alte Bau, dessen dunkle Gemächer allen fremden Besuchern auffielen, im äussern noch halb mittelalterlich, sollte dem heitern Leben der Gegenwart und dem Geschmack der Residenzen des Jahrhunderts angepasst werden. Grossräumigkeit wollte man, Helligkeit und Oeffnung nach aussen, nach den Gärten.

An Ingenieuren fehlte es nicht; die Verlegenheit begann, als es sich um die malerische Ausstattung handelte.

¹⁾ In seiner ungedruckten Correspondenz aus Madrid (in meinem Besitz) heisst es: *Le assicuro, come avanti Dio che tutto vede, che mai nel mondo ho visuto più humegliato e più affitto . . . vivo privo d'ogni sorte di piacere for di quello di sentire da V. S. che ha aquistato qualche giesso bello . . . La gioventu mia passa, senza che io possi meritare fra un Popolo di enemici.* An Ghelli 14. Nov. 1768.

Es gab keine Decorationsmalerei in Spanien. Weder Stil noch Künstler. Selbst die Frescomalerei war mit dem sechszehnten Jahrhundert verloren gegangen. Kreuzgänge, Gewölbe, Kuppeln pflegte man mit angenagelten Leinwandhistorien, fast immer in Oelfarben, zu bedecken. Ein Nothbehelf, der freilich den Mönchsgeschichten des Zurbaran und Murillo in den Stürmen der Neuzeit zu statten gekommen ist: die Beweglichkeit der Leinwand hat hier die Unverwüstlichkeit des Fresko geschlagen.

Der kunstliebende Monarch sah keinen andern Weg, als seinen Palast zu einer Gemäldegalerie zu machen. So lange der Schatz von Venezianern reichte, so lange er einen Rubens hatte, der ihm in wenigen Jahren ein ganzes Jagdschloss voll Mythologien malte, durfte er nun zwar mit dem Erfolg zufrieden sein. Und doch, man konnte sich nicht verbergen, dass selbst eine Pinakothek von Meisterwerken nicht die einzige, und vielleicht nicht eben die behaglichste Form malerischer Ausstattung ist, besonders für Räume, wo man täglich verkehrt. — Aber wieviel Platz blieb noch übrig, als die guten Sachen untergebracht waren. Da wurde nun alles was man in Madrid von Malern aufreiben konnte durch Velazquez in Bewegung gesetzt. Die Akten enthalten Namen, die man in den Künstlerlexicis vergebens sucht, obwol in Cean Bermudez an Mittelmässigkeiten kein Mangel ist. Für seine eignen Gemächer hatte der König allerdings vier der besten ausgewählt: Alonso Cano, Antonio Arias, Francisco Camilo, Francisco Polo. 240 Ducaten erhält jeder für zwei bis zum Ende des Monats fertigzustellende Gemälde, mit dreissig Conventionsstrafe bei Nichteinhaltung des Termins¹⁾. Wir haben über diese untergegangenen Bilder kein Urtheil; allein es will uns bedünken, dass die phantasielos realistische Richtung der damaligen spanischen Schule, die nur auf die conventionellen kirchlichen Stoffe eingeübt war, sich schwer in die freie poetische Malerei, die hier gewünscht wurde, gefunden haben werde. Ihre griechischen Fabeln haben immer etwas wunderlich triviales. Niemand fand diess schneller heraus als der König. Als jener Camilo für die Westgalerie von Buen Retiro die Metamorphosen Ovid's gemalt hatte, bezeugte er sich nicht sehr zufrieden, er sagte, Jupiter sehe Jesus Christus ähn-

¹⁾ Mittheilungen aus Akten des Palastarchivs, von P. de Madrazo in dem pariser Journal L'Art 1878. IV. 169, und in der Calderon-Festnummer der Zeitung El Dia vom 25. Mai 1881, in Form eines Briefes vom 25. Mai 1641.

lich, und Juno der heiligen Jungfrau (Palomino III, 378). Zu spanisch und finster waren die Physiognomien dieser Götter Griechenlands (*con semblantes adustos, y fieros.*) Und was mussten dergleichen Arbeiten, eilfertig für die allerhöchste Ungeduld hingeworfen und schlecht oder gar nicht bezahlt, neben jenen venezianischen Sälen für eine Figur machen! Der lebenslustige Enkel mochte oft in seinen durch Oelgemälde in schwarzen Rahmen verdüsterten Gemächern Vergleiche anstellen mit jenen heiteren, gestalt- und farbenbunten Gebilden, die der strenge Grossvater in der Westgalerie hatte ausführen lassen (I. 187).

Die wenigen Italiener, die noch in Madrid lebten, und die welchen wenigstens italienisches Blut in den Adern floss (wie eben jener Camilo, Felix Castello u. a.), erwiesen sich auch jetzt am geeignetsten. Angelo Nardi lieferte allerhand phantastische Sachen für Schlaf-, Speise- und Studierzimmer des Königs. Francisco Rizi malte mit Pedro Nuñez das neue Theater aus für den Geburtstag der jungen Königin, der letztere lieferte die Bildnisse der Könige Spaniens. Auch Julius Cäsar Semin, der schwache Sprössling einer genuesischen Malerfamilie¹⁾ bemalte die Westgalerie über den Gärten und das Boudoir des Königs „mit Blumen, Guirlanden, Kindern“, aber in Oel- und Wasserfarben.

So erklären sich die fortgesetzten Versuche des spanischen Hofes, berufene, leistungsfähige Frescomaler aus Italien zu bekommen²⁾; durch die persönlichen Bemühungen des künstlerischen Leiters aller dieser Arbeiten hoffte man endlich zum Ziel zu kommen.

Es scheint, dass Velazquez diessmal den Wandmalereien besondere Aufmerksamkeit schenkte, obwol er sich aus dem Fresko nichts machte³⁾. Palomino erwähnt (III, 336), dass er in

¹⁾ R. Soprani, *Vite de' pittori genovesi*. Genova 1768. I, 66. Lasciò Andrea due figli, Cesare, ed Alessandro, che alla Pittura attesero, e vi riusciron mediocrementemente . . . Costoro padri furono di figli similmente pittori; i quali pero si poco nell' arte paterna s'avanzarono che non avendo in essa nè avventori, nè stima, dovettero per disperazione abbandonarla (oder auswandern, dürfen wir wol hinzusetzen).

²⁾ Anders ist die Auffassung des fleissigen Sammlers der oben zusammengestellten Notizen. *Les peintres d'histoire . . . et Velazquez à la tête de toute cette brillante cohorte, complétaient, chacun avec son contingent de peinture et de tableaux historiques, profanes ou religieuses, l'œuvre qui devrait faire, non seulement des appartemens de Philipp IV . . . de véritables trésors d'art. L'Art a. a. O.*

³⁾ Ambos á dos (er und Mazo) fueron muy enemigos de la pintura al fresco (Martínez, *Discursos* p. 119).

Genua den Werken des Lazzaro Calvi, wenn auch nur flüchtig (*de passo*) nachgegangen sei. Dieser Genueser (1502 † 1595) war ein Nachahmer des Perin del Vaga. Man begegnete seinen und seines Bruders Pantaleo Fassaden- und Saalmalereien auf Schritt und Tritt; und noch heute kann man sich von der prächtigen Wirkung genuesischer Paläste von damals eine Vorstellung aufbauen vor dem alten Palast Doria, später Spinola (der jetzigen Präfektur), wo er für Antonio Doria in mächtigen und bewegten Gestalten genuesische Grossthaten geschildert hatte¹⁾.

Man hatte schon lange zwei bolognesische Freskomaler ins Auge gefasst, welche die allgemeine Stimme als die Erfinder oder Vollender eines von ihnen mit vertheilten Rollen ausgeübten Systems des Wandschmucks bezeichnete, Agostino Metelli aus Bologna (geb. 1609) und Angelo Michele Colonna aus Ravenna bei Como (geb. 1600). Mehrere der dem Hofe nahestehenden Fürstlichkeiten gehörten zu ihren Gönnern. Der Herzog Franz I von Modena hatte ihnen mehrere Gemächer seines Palasts, vor allem aber den grossen Hof und den Hauptsaal seines Lustschlosses Sassuolo anvertraut; er wird bei seinem Besuch im Jahre 1638 von ihnen gesprochen haben; auch die Farnese hatten sie in Parma beschäftigt (S. Alessandro); und noch heute kann man mit den besten Eindruck von ihnen bekommen in den drei grossen Sälen des Palasts Pitti (nach dem Saal des Giovanni di S. Giovanni), die sie in den Jahren 1638—44 für Ferdinand ausführten. Man hatte durch Bologneser mit ihnen verhandeln lassen. Zuerst durch den Marchese Virgilio Malvezzi (1595 † 1653), einen Gelehrten und Diplomaten, den der Herzog von Feria, unter dem er in Oberitalien gedient, mit nach Madrid genommen hatte (1636), den Freund des Olivares, Mitglied des Staatsraths, und auch nach jenes Sturz in hoher Gunst bei dem König, dessen officiële Geschichte er schrieb. Nach seiner Rückkehr bekleidete er in Bologna das Amt des Gonfaloniere (1646). Dort hatten sie ein Zimmer für ihn ausgemalt. Dann durch Monsignor Girolamo Boncompagni (seit 1651 Erzbischof von Bologna); beidemale vergeblich. Der florentinische Piaster hatte ja keinen stumpfern Klang als die spanischen Dublonen; als Metelli 1644 nach Bologna zurückkehrte, sagte er: Mit einem Sack voll farbiger Erde sind wir gegangen, mit einem Sack voll Piaster kommen wir zurück.

¹⁾ Fed. Alizeri, Guida illustrativa per la città di Genova. G. 1876. 196.

Velazquez' Reiseroute gab ihm Gelegenheit, fast alle ihre Hauptarbeiten kennen zu lernen. In Genua im Palast Balbi (jetzt Palazzo Reale); in Modena, wo er in der Commedia wohnte, und wo ihm der Herzog unter den Kunstschatzen seines Palasts auch das Bildniss zeigte, das er vor elf Jahren in Madrid gemalt hatte. In Bologna soll er nach Palomino beide Maler bereits besucht haben; hier waren ihre meisten „Galerien“ und Säle zu sehn; eins ihrer schönsten Werke, das Oratorio di S. Giuseppe ist vor wenigen Jahren zerstört worden. Ihr letztes Meisterwerk in Italien aber, die Capelle des Rosenkranzes in S. Domenico, ist erst nach der Abreise des Velazquez (1656) entstanden. Endlich, auch in Rom sah er eine ihrer feinsten Arbeiten im Palast Capo di ferro, den der Cardinal Belardino Spada vor kurzem gekauft und neu ausgestattet hatte; für den grossen Saal wusste er nach vielen Ueberlegungen keine bessern als unsere beiden Bolognesen, die er als Legat all dort kennen gelernt hatte (1635).

* * *

Da manche Leser wol von diesen Malern zum erstenmale hören (enthält doch unser „Geschmacksvormund“ nur den Namen des einen unter den barocken Decorationsmalern, und diesen als Zeitgenossen des Pater Pozzi, der mehr als ein Menschenalter später kam, den des eigentlichen Erfinders aber gar nicht), so wird wol eine kurze Charakteristik hier nicht unwillkommen sein.

Den Malern der Verfallzeit wird u. a. auch Ueberladung mit Figurenmalerei besonders an den Decken und Gewölben zum Vorwurf gemacht, obwol ja die ärgsten Misshandlungen der Architektur durch malerische Anmassungen viel älter als der Barockstil sind, man denke an den Jammer der Kuppel von Florenz! Das System Metelli's und Colonna's kann als eine Gegenbewegung betrachtet werden. Sie gaben dem Geschmack die Richtung auf Architekturmalerei, indem sie den gegebenen Raum, Wände und Decke, nach einem Plan poetisch-perspektivisch umschufen. Den Figuren fiel dabei nur eine Nebenrolle zu. Der Beifall, die zahlreichen (freilich ihnen erheblich untergeordneten) Nachfolger beweisen, dass sie zur rechten Stunde gekommen waren, man war das Historiengedränge satt, in dem die Italiener seit dem 14. Jahrhundert das Mögliche geleistet hatten.

Die Quadratura-Malerei war zwar nie in Italien ganz ausgestorben, aber ein wenig geachtetes Fach gewesen, bis Girolamo

Curtis, genannt il Dentone, sie zur Kunst erhob. Als seine Gehülfen haben sich Metelli und Colonna gebildet. Der Stammbaum einzelner Motive lässt sich natürlich weiter zurückverfolgen: auf die Galerie Farnese Annibale's, der für den Ersten galt in gemalter Plastik, auf die Decke der sixtinischen Kapelle (z. B. die aufgehängten Medaillons), ja auf Mantegna's *Camera de' sposi* in Mantua. Das Ganze war indess neu. Der Grundgedanke dieser Malerei, die Metelli selbst nur *veduta* nennen wollte, weil er von der Einheit des Augenpunktes absah, ist eine discrete Oeffnung der Wände und der Decke durch Scheinarchitektur, in der aber die Glieder der wirklichen wie oscillirend fortklängen. Es sind schmale, mehr andeutende als offenbarende Durchblicke in helle Zimmerräume, Säulenhallen, Treppenhäuser, Höfe, alles in Marmorfarben, meist schräg gestellt auf die Wandfläche. Darüber niedrige bedeckte Galerien. So gleichen die vier Wände einem Cortile, nach dem sich Prunkgemäcker öffnen; die Decke aber wird, nach Vorbereitung durch reiches, starkprofilirtes Simswerk, in eine hoch über dem Raume schwebende Kuppel verwandelt, mit weiter, elliptischer Oeffnung, wie im Pantheon. Die Scheinarchitektur der Wände schmücken Nischen mit Marmor- und Bronzetafeln, Medaillons mit Reliefs, in welchen Dentone die Lichter mit Gold aufzusetzen gelehrt hatte. Die Erfordernisse des Quadraturmalers waren Beherrschung der Vignola'schen Ordnungen (Metelli wurde selbst von Architekten um Zeichnungen angegangen), der Perspektive und des Reliefs (*l'anima della quadratura*, Lanzi). Der Eindruck dieser Flächen hätte indess den Betrachter schwerlich erwärmt ohne die reichliche und doch fein abgetönte Spendung des Lichts. Dafür schuf sich Metelli eine höchst solide, pastose und dauerhafte Freskotechnik, wobei z. B. Selenitpulver (wie in Pompeji) unter den Kalk gemischt wurde. Er galt in Bologna und sonst für den ersten Freskomaler seiner Zeit¹⁾.

Zur Belebung und selbst zur Vollendung der (selbstverständlich poetischen) Illusion konnte man lebendige Figuren nicht ganz entbehren; sie wurden sparsam an ausgewählte Stellen vertheilt. Auch darin treffen sie mit dem System der Zimmermalerei römischer Kaiserzeit zusammen. Ein Page der die Treppe hinabeilt, eine Dame die aus dem mächtigen Strauss der Vase

¹⁾ Los primeros que dieron luz del manejo galante al fresco. Palomino, Museo I, 40.

auf der Galerie einige Rosen nimmt, ein Mohr der den Teppich über die Balustrade hängt; solche Figuren, etwa verknüpft durch eine alltägliche Veranlassung: z. B. die Blicke von verschiedenen Punkten des Saals konvergierend auf einen entflohenen Papagei. In der Galerie Musikchöre. In einem Saal des Pitti erscheint am Fuss der Treppe der Hofpoet und Hofnarr Fagioli. Also die eigentliche Gesellschaft ist abwesend, in den Räumen dahinter. Oder ideale Figuren über dem Karnies, Putten mit Blumen- und Fruchtgehängen, allegorische Frauen an ihre grossen Goldrelieftafeln gelehnt. In S. Alessandro zu Parma verwandelt sich der hier auf das Gewölbe beschränkte Prachtbau in einen himmlischen Tempel, und man entdeckt in einer Loggia hier Mose mit den Tafeln, dort Herodias mit des Täufers Haupt, die heil. Jungfrau bei dem Besuch des Engels. Nur für das grosse blaue Auge der Decke wurde eine Gruppe schwebender Figuren im Stil der Kuppeln Correggio's bestimmt. So in der Rosenkranzkapelle die Asunta, im Alexandersaal zu Florenz die Apotheose des grossen Macedoniers, in Sassuolo die Gottheiten des Este'schen Musenhofs. Sie drücken die Idee des jedesmaligen Raums aus, und erklären die vereinzelt Anspielungen in den Reliefs und Bildsäulen unten. Vielleicht ist die Horizontalperspective für Figuren nirgends so glücklich verwendet worden wie hier. Statt die Gesamtfläche des architektonischen Abschlusses zu vernichten, sind die Gruppen für die kleine Oeffnung im Zenith aufgespart; hier wirkt die Fülle bewegter Gestalten als willkommenes Gegengewicht zu der Leere der Quadratur, und die Phantasie, durch alles übrige in eine gewisse geheimnissvolle Spannung versetzt, begrüsst in den dem Raum entschwebenden Wesen den Genius des Orts, den Schlüssel des Ganzen.

Jene Staffagefiguren vollenden auch die malerische Gesamtwirkung, sparsam ausgestreut stehn sie mit ihren lebhaften Farben in glücklichem Contrast zu dem herrschenden farblosen Ton des Marmors, der Bronze, des Goldes. Dieser Gesamteindruck ist ein vornehmer.

Obwol jeder von beiden Künstlern die perspectivische und die Figurenmalerei beherrschte, so hatten sie doch seit ihrer Vereinigung beide unter sich vertheilt. Metelli malte nur Architektur, Colonna nur Figuren, Statuen, Blumen, aber nach dem von jenem vorgezeichneten Entwurf. Obwol Angelo Michele ein geschickter und fruchtbarer Historienmaler war, wie seine Arbeiten in bolognesischen Kirchen und Palästen beweisen, so

besass er doch die Selbstverläugnung, sich ganz auf solche schmückende Accessorien zu beschränken. „In einer 24jährigen Gemeinschaft theilten sie Ruhm und Gewinn“, Niemand würde hier zwei Hände vermuthen.

Es wäre verfehlt, diese Quadraturmalerei schlechtweg dem Barockstil unterzuordnen. Die Formen des Einzelnen sind zu rein, im Gegensatz zu fesselloser Willkür ist die Strenge mathematischer Projection zuweilen sogar auffällig. Nicht der Zug nach dem Starken und Bewegten herrscht, nicht Phantastik, sondern Schönheit und Poesie athmen diese schimmernden Flächen, welche Jedermann die Strophen italienischer Dichter von Zauberpalästen der Sage ins Gedächtniss rufen. „Ihre Perspektiven, sagt Malvasia, blendeten das Auge und schienen durchsichtig, also dass man darin die Sonne sah.“ Man athmete auf in solchen Räumen, wo die Einbildungskraft statt durch das Ablesen theils verbrauchter, theils dunkler Stoffe gelangweilt oder durch Allegorien gequält zu werden, sich zugleich angeregt und freigelassen fühlte. Es war ein Wiederaufleben des wahren Gefühls dekorativer Kunst. —

Velazquez scheint die Verhandlungen mit den beiden Freskomalern, man sieht nicht ob in Florenz oder Bologna, zum Abschluss gebracht zu haben, wenigstens nach seiner Meinung. Diess geht aus dem Brief eines Modenesischen Hofbeamten an den Herzog Franz I hervor. Gennaro Poggi schreibt am 12. December 1650:

„Serenissimo Principe. Heute morgen ist hier der Signor Don Giovanni Vellaschi Maler Seiner Katholischen Majestät eingetroffen, der von Rom kommt um nach Spanien zurückzukehren. Er hat mich sofort in meinem Hause aufgesucht und mir seine Absicht eröffnet, hier zu bleiben bis zur Wiederkehr Ew. Hoheit, zur Erfüllung seiner schuldigen Absicht Euch seine unterthänige Aufwartung zu machen, und des Ew. Hoheit gegebenen Versprechens, die Ehre Eurer Befehle entgegenzunehmen. Ich habe nicht verfehlt noch werde verfehlen ihm in jeder besten mir möglichen Weise zu dienen; ich habe mich sofort zum Sr. Marchese Boschetti begeben, dem ich vorstellte, dass der genannte Sr. Vellaschi schon einmal in der Commedia logirt wurde, um zu vernehmen, ob es ihm passend dünke jetzt ebenso zu verfahren, wie er auch gethan hat. Denn es sind schon die Befehle ertheilt worden, da er ja erklärt hat, hier zu verweilen bis zur Zurückkunft Ew. Hoheit.

„Ich zweifle, dass diess sein Verweilen bloss Höflichkeit zum Grund hat, und deshalb hat mir diese seine grosse Förmlichkeit (*puntualità*) nicht gefallen, obwol ich ja dafür vielleicht Ew. Hoheit Tadel verdiene. Allein da es sich um Gemälde handelt, so geht mir die Besorgniss zu nahe, dass Ew. Hoheit um eins ihrer besten kommen könnte. Er hat mich sofort ersucht, ihn alle Gemälde sehn zu lassen, aber ich habe ihm erwidert, zu meinem Bedauern könne ich das nicht, da Niemand als Ew. Hoheit die Schlüssel zu den Zimmern habe. Wenn er aber inzwischen Lust habe, den Palast von Sassuolo zu sehn, so stünde ich zu seinen Diensten, was er denn auch sofort angenommen hat. In Betreff der Freskomalerei hat er mir gesagt, er nehme den Sr. Michele Colonna und Agostino mit nach Spanien, um im Dienst Seiner Majestät zu malen, und in wenigen Tagen würden sie sich in Genua treffen. Diese Nachricht hat mir ebenso missfallen, wie sie mir unerwartet kam, und wahrhaftig man darf wol fürchten, dass Colonna mehr Gefahr laufen wird, sein Leben zu verlieren, als [Aussicht haben] Reichtümer zu erwerben.“

Sassuolo war ganz eine Schöpfung des Herzogs Franz II, und ist noch im jetzigen Verfall und Kahlheit ein Zeugniss seines Geschmacks. In den beiden vornehmsten Räumen, dem grossen Saal und der Bacchusgalerie kann auch der Decorationsmaler der Gegenwart lernen; unter anderen wie sorgfältig und gründlich man damals selbst solche Sachen behandelte.

Velazquez traf in der Galerie eine ganze Malergesellschaft am Werk. Jean Boulanger aus Troyes, ein Schüler Guido's, seit 1638 Maler des Herzogs, malte hier Scenen aus der Geschichte des Bacchus. Da etwas ganz exquisites beabsichtigt war, so wurde die Vertheilung der Fächer noch weiter getrieben als bei jenen Bolognesen: die Architektur besorgten Monti und Bianchi, die üppigen Fruchtgehänge und Blumensträusse Cittadini, die wilden italienischen Berglandschaften für die Mythengeschichten der Wand Olivier Dauphin. Da für diese Feinheit reichen Details und solche satte Farben das Fresco sich nicht hergegeben hätte, so zog man die Malerei *al secco* vor. Die Fülle der Bilder auf kleinem Raum ist eine erstaunliche, sechs Wolkenscenen in der Mitte der Decke, vierzehn imitirte Gobelins an den Wänden; zwischen beiden sechszehn Blumenrahmen (*scudi*) von Satyrn gehalten. Diese Scenen Boulanger's, beiläufig von achtungswerther mythologischer Belesenheit, zeichnen sich aus durch Abwesenheit des Banalen: figurenreich und doch nicht verworren,

höchst eigen und doch nicht gesucht, elegant, immer unerwartet: trotz der italienischen Schule merkt man, dass er ein Landsmann des Jacques Callot ist. Es giebt nichts heitres, reicheres als diese gestalten- und geschichtentrunkene Bacchusgalerie.

Metelli und Colonna konnte Velazquez hier in der Behandlung eines grossen Hofes und eines Prachtsaals kennen lernen. Die vier Backsteinmauern des Cortile hatten sie mit einer hellen Architektur von drei Ordnungen bekleidet, ohne lebende Figuren, bloss mit Trophäen und Bronzestatuen. Der grosse Saal, jetzt barbarisch übermalt, strahlte noch in der ursprünglichen Schönheit und Helligkeit. Er war dem Ruhm des Hauses gewidmet, als des Horts geistiger Bildung jeder Art. Man sieht die Statuen der vier Künste, Büsten, vier Musikchöre; hier und da Jemand vom Palastgesinde. In der mittlern und Hauptöffnung der Decke thront Diana auf Wolken, umgeben von den neun Musen, jede mit einem Buch dichterischen oder wissenschaftlichen Inhalts, das unter der Sonne Este'scher Gunst gereift war:

Commedie dell' Ariosto	Theorica di Lod. Fogliani
Torrismondo del Tasso	Ant. Montecatino de Coelo
Opere del Cav. Guarino	Storie del Pigna
Furioso Goffredo	Rettorica del Castelvetro
Madrigali del Pocaterra.	

Der Besuch von Sassuolo mag den Wunsch des Spaniers die beiden Bolognesen zu gewinnen, noch lebhafter gemacht haben; um so ärgerlicher musste es ihn überraschen, als sie ihn in Genua im Stiche liessen. Ueber die Ursache habe ich nichts finden können. Indessen wir lesen bei Malvasia, dass der Cardinal Johann Carl von Medici sie im Jahre 1650 wieder in Florenz beschäftigte; sie bemalten das Haus seines Gartens in der Via della Scala, ein Cabinet im Pitti, und für den Marchese Niccolini seine Villa zu Camugliano. Wahrscheinlich hat dann später der Cardinal, um den spanischen Hof, mit dem er in engen Beziehungen stand, zu besänftigen, seinen Einfluss mit Erfolg bei den Künstlern verwandt; denn im Jahre 1658 sind sie, durch seinen und des Senators Marchese Cospi, „Ministers und Grosskreuz“ Vermittlung wirklich gekommen. Freilich waren damals für sie besonders schlechte Zeiten. Billige Concurrenten verbitterten ihnen das Leben in der Vaterstadt. Beim Abschied (es war für immer) sagte Metelli zu Malvasia: der Beweggrund der

Reise sei: die hohe Ehre des Auftrags und der Mangel an Bestellungen (Felsina II, 406).

Diese Tage in Genua, in der Erwartung der Abfahrt — Velazquez' letzte Tage auf Italiens Boden — waren wol die verdriesslichsten, die er erlebt hat. Er ging ungern, aber er musste gehorchen. Dort wurde ihm auch die Gewissheit, dass noch in einem andern Punkt, der dem König sehr am Herzen gelegen zu haben scheint, seine Bemühungen aussichtslos waren. Es handelte sich um die Correggios in Modena, besonders die Heilige Nacht. Ottonelli schreibt am 13. Januar 1652 von Madrid:

„Mir sagte vor einigen Tagen der Maler Diego Velasco, *aiutante di camera* des Königs, dass S. M. sich ausnehmend freuen würde, wenn derselben Ew. Hoheit ein hübsches Stück von Correggio senden wollte. Er fügte noch hinzu, dass Sr. Don Luigi d'Haro mit ihm in eben dem Sinn gesprochen habe, man könne gegenwärtig S. M. keinen grössern Gefallen erweisen, als mit Geschenken ausgezeichneter Gemälde, denn die Neigung S. M. zur Malerei sei jetzt lebhafter denn je. Derselbe Diego nannte dann die „Nacht“, und bemerkte, auch ein Geschenk dieser Art an denselbigen Sr. Don Luigi d'Haro sei sehr zeitgemäss, da auch er ein grosser Liebhaber geworden sei. Ich erwiderte, er werde selbst sich dessen erinnern, was ich ihm in Genua in diesem Betreff gesagt, als wir die Einschiffung erwarteten, nachdem er mir ebenfalls hiervon gesprochen hatte; nämlich, ich würde an Ew. Hoheit darüber schreiben, die wie man mir versichre, das brennende Verlangen hege den Wünschen S. M. und des Sig^r. Don Luigi entgegenzukommen. Nur von der Nacht könnte keine Rede sein, da Ew. Hohheit sie gewissermassen in Depot habe, und mit dem festen Versprechen, dass sie niemals aus ihrem Hause herauskommen solle. So schloss ich also die Unterhandlung in Bezug auf das die Nacht betreffende; und Diego schien sich hierbei zu beruhigen.“

* * *

Im Jahre 1658 trafen die langersehnten Bologneser endlich ein. Die Sorge für ihren Empfang, die Auszahlung ihres Gehalts, der Gnadengeschenke, des Kostgelds u. s. w., die Einquartierung (in der Casa del Tesoro), vor allem die Anweisung der Arbeiten fiel Velazquez zu, „dem der König alles überliess“¹⁾.

¹⁾ Che tutto a lui differiva, sagt Malvasia II, 408. Jeder erhielt 200 Scudi Reisekosten, 50 Dublonen bei der Ankunft, 125 piezze da otto Monatsgehalt, ein

Alles was sie dort in rastlos rascher Thätigkeit von fast vier Jahren geschaffen haben, ist mit den Gebäuden untergegangen; allein wer die italienischen Sachen kennt, wird sich aus den Beschreibungen eine ziemlich anschauliche Vorstellung ihrer Malereien im Alcazar bilden können. Malvasia, Passeri und Palomino geben davon unabhängige Berichte¹⁾.

Nachdem sie als Probe zwei Perspectiven in Buen Retiro gemalt, wurden ihnen drei aneinanderstossende kleine Zimmer anvertraut, die zu der königlichen Sommerwohnung (*cuarto bajo*) im Schloss gehörten. Die Deckenbilder stellten den Fall Phaetons, Aurora und die Nacht vor. Man ging also mit Vorsicht zu Werke. Darauf gab man ihnen eine Galerie in demselben cuarto mit den Fenstern auf den Garten der Königin. Hier malte Colonna in die von seinem Gefährten hergestellte Scheinarchitektur Marmorstatuen, vergoldete Bronzetafeln, Kinder und Delphine an Brunnen, Figuren des Hofgesindes, (der die Treppe herab-eilende Negerknabe), Blumen- und Fruchtgehänge. Palomino fand dieses Werk aber bereits vierzig Jahre vor Abfassung seines Buchs, also etwa zwanzig Jahre nach der Fertigstellung in Folge von Baureparaturen zerstört.

Die Künstler hatten nun des Königs Beifall und Vertrauen gewonnen, und man entschloss sich, ihnen den vornehmsten Raum des Palasts, den Spiegelsaal zu übergeben, im April 1659.

Velazquez entwarf den Plan zu einem Ganzen von fünf Deckengemälden mit der Geschichte der Pandora. Metelli malte ein Gesims von Jaspis, darüber Putten und Frauen, Schilde und Trophäen, einen umherlaufenden goldnen Lorbeerkranz. Colonna lieferte das grosse elliptische Mittelbild, Jupiter in der Götterversammlung; die vier übrigen wurden den Spaniern Carreño und Rizi überwiesen. Während der Arbeit kam Philipp täglich, oft zweimal, ihnen zuzusehn, legte den Malern hundert Fragen vor, stieg selbst aufs Gerüste. „Man müsse, sagte er, italienische *Virtuosi* höflich und liebenswürdig behandeln“²⁾. Auch die junge Königin und die Infantinnen Maria Theresia und Margarita kamen zuweilen, um solche Zaubermeister am Werk zu sehn.

aiuto di costa von 10000 lire sofort und ein Gnadengeschenk am Schluss, freie möblierte Wohnung, und 29 doppie für monatliche Beköstigung.

¹⁾ Malvasia, *Felsina pittrice* II, 406 ff. Passeri, *Vite de' pittori*. 272 f. Palomino a. a. O. 344 ff.

²⁾ Trattando, diceva egli, come dovevasi con onori, e con grazia i virtuosi italiani. Passeri a. a. O.

Malvasia erzählt die Geschichte dieser Hauptleistung seiner Landsleute mit vielen Einzelheiten, die bei dem spanischen Biographen fehlen. Nach ihm hätte Velazquez dem Colonna einen Plan des Königs dargelegt, den Saal, dessen obere Wände von der Mitte an mit Gemälden Tizians behängt waren, in der untern Hälfte statt mit Quadraturmalerei, mit einer Scheinpinakothek (*finti quadri*) auszustatten, und zwar weil eine Architekturmalerei unten zu den eingerahmten Bildern oben nicht wohl stimmen würde¹⁾. Dagegen aber habe Colonna sich entschieden gewehrt. Dergleichen sei nicht sein Fach und sein Kamerad würde dabei unbeschäftigt bleiben. Zudem werde Jedermann einen Künstler tollkühn (*un gran temerario*) nennen, der seine Sachen neben einen so hohen Meister wie Tizian zu setzen sich erdreiste. Velazquez sei bedenklich geworden; habe versprochen die Angelegenheit in Erwägung zu ziehen. Der König aber sei auf dem Plan bestanden, zu dessen Ausführung sich übrigens einheimische Künstler schon bereit erklärt hätten. Letzteres habe nun Colonna Hoffnung gegeben, sich ganz losmachen zu können, er habe also jene Maler, Carreño, Rizi, gern in der ihnen unbekanntem Technik des Fresko unterwiesen, auch gelegentlich einen Kopf hinzugemalt. Die Spanier, denen die Schnelligkeit dieses Verfahrens als Arbeitsverkürzung einleuchtete, seien von seinem Unterricht so entzückt gewesen, dass sie ihn „ihre Zuflucht, ihr Glück, ihren Vater“ nannten. Freilich erfuhren sie zu ihrem Verdruss, dass Freskomalen sich zwar einfach und rasch ansieht, aber nicht so einfach und rasch erlernt. Sie hatten die Veränderung der Farben beim Trocknen nicht bedacht, sie vermochten sich von den aus der Oelmalerei angewöhnten Wiederholungen und Uebermalungen nicht loszumachen. Der König habe über ihre Arbeiten gelacht. — Der Leser merkt hier auf einmal, dass nicht mehr von den *finti quadri* der untern Hälfte der Wände die Rede ist, sondern von jenen fünf Plafondgemälden der Pandora. Diese haben sie mühsam in Oel begonnen, der Entwurf hat dem König missfallen; er kommt mit dem Marques de Heliche eines Tages herein, und erklärt: Miguel, Ihr müsst das Mittelbild der Pandora machen. (*Miguel, es menester que aze la fabula de medio della Pandora*). Colonna, alt, kränklich und bequem, war nicht ge-

¹⁾ Acciò meglio l'una [parte] con l'altra si accompagnasse, allontanandosi dalla dissonanza, che con le storie superiori potesse cagionare la quadratura inferiore, diceva Diego Velasco pittore del Rè. Malvasia 408.

sonnen aus dem Bereich seines bewährten Systems herauszugehen; er betrachtete diese Deckengemälde als kontraktwidrig; musste aber endlich nachgeben, da man versprach ihn dann freizugeben. Er vollendete das Bild in fünfzig Tagen, es enthielt vierzig Figuren und war 35 Fuss lang. Da in Madrid keine weiblichen Modelle zu haben waren, so bediente er sich eines aus Rom gekommenen Abgusses der Venus des Belvedere. —

Dieser Bericht ist selbst für einen Schriftsteller von der Verworrenheit und Unbehülflichkeit des Conte Malvasia eine ungewöhnliche Leistung. Zuerst verwechselt er zwei verschiedene Säle. Nach Palomino befand sich die Deckenmalerei der Pandora im grossen Saal über dem Palastthor, dem Spiegelsaal. Der Saal der Tiziane oder die venezianische Galerie aber war die südlich gelegene Galerie der Königin.

Eine solche Scheinpinakothek unterhalb der Originalgalerie scheint uns eine völlig barbarische Idee, die man Velazquez nicht zutrauen kann.

Nun aber lesen wir, dass Colonna nach dem Tode Mitelli's für das Gartenhaus des Marques de Heliche an der Pradostrasse in der That einen Saal gemalt hatte, in dem die besten Stücke Raphael's, Tizians', van Dyck's, Rubens' und Velazquez', von denen man Vorbilder bekommen konnte, nebst den Goldrahmen und den Tapeten imitirt waren. Diese Arbeit stand unter der Leitung der obengenannten Carreño und Rizi, und der Marques bat Colonna ihnen dabei zu helfen. Als Scherz in einem Landhaus kann man dergleichen einem reichen Sonderling zu gute halten. Colonna hatte wahrscheinlich, wenn er in Bologna auf das Kapitel der *Cosas de España* kam, beide Unternehmungen zusammen erzählt, und die wiederkehrenden Namen jener Maler veranlassten die Vermengung bei dem mehr mit Scheere und Kleister als mit dem Kopf arbeitenden fleissigen Kunsthistoriker.

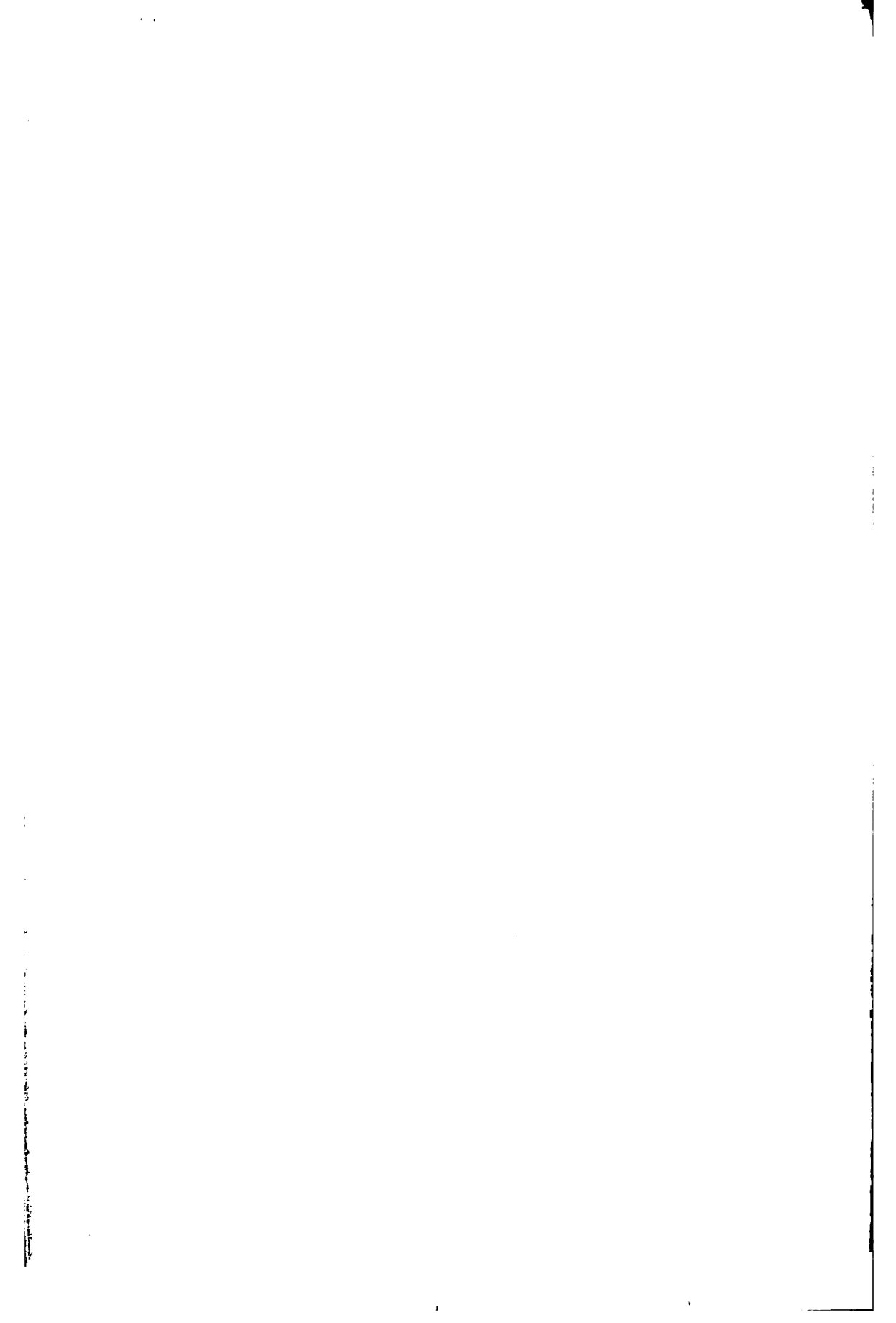
Später malten sie noch in der Einsiedelei S. Pablo in Buen Retiro einen Saal mit der Fabel des Narciss; und für den genannten Marques ein zweites Gartenhaus bei S. Joachim. Metelli's letzte Arbeit war die Kuppel der Kirche der Mercenarier, die er aber nur begann; im Hochsommer zog er sich ein hitziges Fieber zu, das ihn schnell dahinraffte (2. August 1660). Er starb während Velazquez selbst im Sterben lag. Colonna vollendete die Kuppel und blieb noch bis zum Jahre 1662. —



SIEBENTES BUCH.

LETZTES JAHRZEHNT.

Das Schlossmarschallamt — Der Ritter von Santiago — Die Gemälde-
aufstellungen im Palast — Die Vollendung des Escorial — Die Memoria —
Die Schüler — Der dritte Stil — Die Königin Marianne — Die bei-
den Infantinnen — Das Gemälde der Familie — Die Spinnerinnen —
Fabelfiguren — Hofnarren und Hofzwerge — Letzte Kirchenbilder —
Pyrenäenreise und Tod.



Das letzte Jahrzehnt.

Auch diessmal zog Velazquez den Entschluss zum Aufbruch hin, er ahnte wol, dass es ein Abschied von Italien fürs Leben sein werde. Wiederholt sollen Erinnerungen gekommen sein, zuletzt notificirte der Sekretär, D. Fernando Ruiz de Contreras einen Befehl des Königs. Er dachte eine Zeitlang über Frankreich zu reisen, hatte sich auch bereits den Pass auf der Gesandtschaft ausstellen lassen; zuletzt verlor er, verstimmt durch die Kriegszeitungen, den Muth.

Die Seefahrt von Genua nach Barcelona war sehr stürmisch. Im Juni 1651 lief das Schiff im Hafen der katalonischen Hauptstadt ein. In Madrid stellte er sich zuerst dem Könige vor, der seinem Vergnügen über die Rückkehr und über die neuen Bilder in einem gerade auszufertigenden Brief an D. Luis de Haro Ausdruck gab: „Der Herr Velazquez ist angekommen und hat einige Gemälde mitgebracht“. Am 29. November wurde ihm sein Gehalt als Kammermaler und Inspector des achteckigen Saals für die Jahre der Abwesenheit ausgezahlt.

Neun Jahre stand er nun noch seinem königlichen Gönner zur Seite, in engeren Beziehungen denn je, geehrt, vielbeschäftigt, geliebt selbst. Seine letzte dienstliche Arbeit war die Organisation der königlichen Pyrenäenreise zur Vermählung der ältesten Tochter Philipps. Merkwürdiges Zusammentreffen: seine Einführung am Hofe fiel ungefähr zusammen mit der Wiederentfaltung des Kriegs; jetzt nachdem er noch Zeuge gewesen war von der Besiegelung des Friedensschlusses mit Frankreich, war sein Leben am Ziele. Während dieser sieben und dreissig Jahre ununterbrochener, erschöpfender Kriege, wachsender Theurung politischer und militärischer Talente, immer bedrohlicher werdender Finanznoth, hat er, am Heerde all dieses Unheils, seine Kunst gepflegt; wie ein Baum, der an sturmumtobter Klippe aus Steingerölle emporwächst.

Er gehörte zu denen, die noch in der aufsteigenden Bewegung des Lebens weggenommen werden; obwol er das 61. Jahr vollendet hat, die Schwelle des Verfalls hat er nicht überschritten. Denn erst in diesem Jahrzeit schuf er sich die Sprache des Pinsels, durch welche er Künstler und Laien am meisten berückt. Daneben wurde ihm auch das zu Theil, was Menschen seines Standes und seiner Erziehung beglückt: ehren- und einflussreiche Aemter, das Ritterkreuz. Freilich, während sonst der den idealen Mächten des Lebens dienende Mensch mit den Jahrzehnten das Recht zu erwerben glaubt, störende und aufreibende Nebenbeschäftigungen abzuwälzen, hat er solche sich nun erst aufgeladen, also dass ihm eigentlich nur Mussestunden für seine Kunst übrig blieben. Aus seinen Werken allein würde man diese Verhältnisse wol kaum schliessen: seine Malweise wird freilich noch abgekürzter, noch eiliger als bisher, aber Niemand hat es verstanden wie er, aus der Noth eine Tugend zu machen. Während er weniger als je sich selbst angehörte, hat er sich selbst eigentlich erst ganz gefunden, Werke geschaffen, in welchen er am wenigsten andern gleicht. Dieser sein dritter und letzter Stil begegnet uns in Gemälden, welche noch einmal sein ganzes, so mannigfaltiges Stoffgebiet umfassen: Mythologien, Nachklänge römischer Anregungen; groteske Figuren aus Stadt und Hof, christliche Bilder, königliche Personen, besonders die am Horizont des Hofes neu aufgegangnen Damengestirne: die junge Königin, die während seiner Reise eingetroffen war, ihr Töchterchen, das wenige Wochen nach seiner Heimkehr geboren wurde. Alles aber erscheint wie gelegentliche Abfälle neben zwei Schöpfungen ohne Gleichen, dem malerisch Tiefsten was von ihm ausgegangen ist.

Das Schlossmarschallamt.

(Aposentador de palacio.)

Nach dem Urtheil kompetenter Zeitgenossen war Velazquez der Spiegel eines spanischen Edelmanns und Hofmanns. Seit den Tagen des „majestätischen“ Anton Mor wusste man sich in Madrid keines Cavaliers von der Malerzunft gleich ihm zu erinnern. Der Cicerone findet sein Bildniss in den Uffizien „fast etwas gesucht nobel“. Diess Bild entspricht ganz den Schilderungen derer die ihn kannten. Bei seiner Bewerbung um das Ritterkreuz waren viele Herren von Hof und aus der Stadt aufgefordert worden,

sich hierüber auszusprechen. Ein Maler, Burgos Mantilla, der ihn seit 34 Jahren kennt, bemerkt, er unterscheide sich erheblich von den übrigen aus der „Fakultät“ durch mehr Gewähltheit und Würde (*mayor punto y gravedad*). Unbestritten nennt der Grefier Fuensalida, der über ein Menschenalter mit ihm verkehrt hatte, seinen feinen Takt und das Achtungsgebietende seines Wesens (*decente y autorizado*). Drei Zeugen, der Maler Alonso Cano, Pedro de la Torre und der Portugiese Francisco de Meneses erklären fast mit denselben Worten, er sei stets mit dem Prunk und der Haltung (*lucimiento* oder *lustre, y porte*) des Edelmanns aufgetreten¹⁾. Francisco Gutierrez Cabella endlich nennt ihn „einen der herrlichsten (*primorosos*) Männer seiner Zeit“.

Velazquez, Spross eines alten portugiesischen Hauses, der als Jüngling früher bedacht gewesen war, bei Hof festen Fuss zu fassen, als die Künstlertour nach Italien zu machen, theilte ganz die Werthbegriffe seines Standes. Die kleinen Nebenämter eines *ugier*, eines *ayuda de cámara*, waren ihm keineswegs gleichgültig; er stand in der Reihe derer, welche sich auf der breiten Leiter der Hofchargen emporarbeiteten. Bekannt ist, dass damals diese Aemter das höchste, ja einzige Ziel adligen Ergeizes waren. Der immer tiefer in eitlen Müssiggang versinkende Adel Castiliens machte sich bereits nichts mehr aus den Kommandos, die ihn von der Bequemlichkeit und den Lüsten Madrids entfernten. „Das einzige Amt, sagt Gramont, von dem ich bemerkt habe, dass die Granden etwas Werth darauf legen, ist das des *gentilhombre de cámara en ejercicio*, weil sie bei Tafel, beim An- und Auskleiden während des Wochendienstes das Privileg geniessen, Seine Majestät zu sehen.“

Velazquez kam nun von Rom zurück, hatte Ehre eingelegt am Hof Seiner Heiligkeit und in der Künstlerrepublik. Aber jetzt als ihn die Mauern des Alcazar wieder umfingen, kam auch der Ehrgeiz des Hofschranzen von neuem über ihn. In den Perspektiven seiner Corridore und Zimmerfluchten verschwand das menschlich und ideal Grosse zu Nichts, und der hohle Pomp, den die Nachwelt belächelt, wurde höchstes Ziel des Daseins. Und nun, wo er auf der Höhe des Könnens stand, wo er Werke hätte schaffen können, die noch heute nach zweihundert Jahren das Ziel der Pilgerfahrten gewesen wären, bewirbt er sich um die Stelle des Schlossmarschalls!

¹⁾ Revista Europea 1874. II. passim.

Wie er dazu kam? Längst war er zu den Berathschlagungen über Aufstellung und Umstellung von Gemälden und Statuen, über Ausstattung der Palastzimmer und Neubauten zugezogen worden; das sind Dinge bei welchen man einen Maler nicht entbehren kann. So lange er aber dienstlich nicht mitzureden hatte, mag ihm seine Einmischung, gegenüber nicht sachverständigen Vorgesetzten, oft Unannehmlichkeiten bereitet haben. Er wünschte diese ihm liebgewordene Thätigkeit mit amtlichem Ansehn auszuüben. Ein solches wurde ihm, jedoch nur in beschränktem Umfang, bereits vor Jahren gewährt, als ihn der König zum Direktorialassistenten seiner ausserordentlichen Bauten (1643) und zum Inspector des Baus der Tribuna ernannte (1647). Jetzt nun eröffnete sich ihm die Aussicht auf ein Hofamt, welches ihm jene Autorität in der für ihn überhaupt erreichbaren Ausdehnung und Unabhängigkeit geben konnte. Das schlimme war freilich, dass er nun eine Unzahl von kleinlichen Geschäften mit in den Kauf nehmen musste, welche ihm die Zeit nicht nur, sondern auch die Stimmung für edlere Dinge raubten. Und dadurch unterschied sich diese Stelle von frühern, bei denen wohl mehr die Absicht gewesen war, sein Einkommen zu verbessern und ihm am Hof Respekt zu verschaffen.

Die Stelle des Palastmarschalls des Königs wurde ein Jahr nach seiner Rückkehr aus Italien erledigt. Der Posten, obwol kein Amt des hohen Adels, galt für sehr ehrenvoll¹⁾. Velazquez beschloss sich darum zu bewerben, gewiss mit stillschweiger Zustimmung wo nicht Ermunterung des Königs. Er begründet das Gesuch u. a. damit, dass diess Amt zu seiner Eigenthümlichkeit, Neigung (*genio*) und Beschäftigung passe. Der Gehalt betrug dreitausend Dukaten. Seine Amtswohnung befand sich in der Casa del Tesoro.

Das Amt des *apostentador* (italienisch *foriere maggiore*, Hofmarschall) gehörte im Haushalt der kastilischen Könige zum Ressort des Mayordomo mayor, des Chefs des Palasts. Der Venezianer Vincenzo Quirini in seiner Relation von 1505 führt drei *Apostentadori maggiori* auf, welche die Befugniss haben, allen welche dem Hofe folgen, nach Gutdünken Quartier zu geben; sie haben zehn *apostentadori* (oder *camcrini di corte*) unter sich. Das hier in Frage stehende Amt des *Apostentador mayor de palacio de S. M.* oder

¹⁾ Jusepe Martinez nennt ihn *carga de mucha importancia y honor*. Discursos 119.

Schlossmarschalls des Königs (denn auch die Königin und die Infanten hatten ihre Hausmarschälle) ist wol zu unterscheiden von dem hohen Hofamt des Aposentador mayor oder Oberhofmarschalls; beide aber hatten am spanischen Hof eine besondere Bedeutung. Letzteres durch den Umstand, dass dem Könige das zweite Stockwerk eines jeden Hauses seiner Hauptstadt gehörte; der Oberhofmarschall verlieh allen Hofbeamten und fremden Gesandten ihre Wohnung, ganz nach seinem Belieben, mit Ausnahme der Minister und Räthe, bei denen er bloss Vorschlagsrecht hatte. Er hatte also Gelegenheit genug seine Gunst oder Kälte fühlbar zu machen.

Dem Palastmarschall war das Innere der königlichen Wohnung unterstellt; jenes Theils des Alcazar also, welcher um den zweiten Hof lag, und die Organisation der königlichen Reisen. Nach Gil Gonzalez Dávila und officiellen Dokumenten¹⁾ musste er allezeit im Mantel, ohne Hut und Degen in des Königs Wohnung gegenwärtig sein, deren Thüren und Fenster er öffnet. Zu seiner Kompetenz gehörte vor allem die Einrichtung (*composicion*), die Ordnung und Ausschmückung (*el aliño y adorno*) des Palasts, Reinigung und Heizung einbegriffen. Der Schlüssel den er im Gürtel trug (*llave de furiera*) öffnete sämtliche Thüren; er überreichte im Namen des Königs die Kammerherrnschlüssel. Er wies den Palastdamen ihr Quartier an. Wenn der König öffentlich speiste, so setzte er ihm den Stuhl und hob die Tafel auf. Wurde dem Prinzen in Castilien und den übrigen Reichen der Huldigungseid geleistet, so hatte er auch dessen Stuhl aufzustellen, ebenso bei Audienzen von Kardinälen, bei Eidesleistungen der Vicekönige und Präsidenten. Er ordnete die Zurüstung der öffentlichen Feste; bei Maskeraden, Komödien, Tournieren und Bällen berieth er mit Seiner Majestät das Programm und wies den Personen des Hofes ihre Fenstersitze an. Bei Reisen (*jornadas*) hatte er die königlichen Personen und die Hausämter einzuquartieren; Praxis hierin wurde bei den Bewerbern vorausgesetzt. In einer Urkunde Alfons des Weisen heisst es: der Aposentador ertheilt des Königs Gefolge Quartier, schlichtet die Streitigkeiten zwischen Gästen und Hausbesitzern; am Tag vor der Ankunft steckt er ein Fähnlein aus als sein Zeichen, damit man weiss wo der König wohnen wird. Schon

¹⁾ Gil Gonzalez d'Avila, Teatro de las grandezas de Madrid. 1623. p. 332. Rodriguez Villa, Etiquetes de la casa de Austria. Madrid s. a. 45 f. (1876).

damals war sein Amt, bei einer so förmlichen Nation, nicht ohne Dornen. Erwägt man, dass Feste und Reisen einen grossen Theil der Einkünfte verschlangen, so wird klar, dass der Palastmarschall auch im Finanzfach kein Dilettant sein durfte. Man liest, dass in den Jahren 1654—56 die blossen Reisen des Hofes in Castilien über 400,000 *pezzes* gekostet hatten¹⁾.

Die Bewerbungen richteten sich an den Verwaltungsrath des Königlichen Hauses (*bureo*), sechs Herren unter Vorsitz des Mayordomo mayor. Nach dem Bericht (16. Februar 1652) hätte Velazquez wenig Aussicht gehabt. Nur einen Bewerber empfehlen sie einstimmig: Gaspar de Fuensalida, damals Chef des Wachszimmers (*Cereria*), seit 1627 im Amt, der älteste unter den *jeffes de los oficios*. Er kannte unsern Maler seit seiner Ankunft in Madrid, und hat sich bei einer späteren Gelegenheit sehr freundschaftlich über ihn ausgesprochen. Der Marques de Ariza nennt Velazquez gar nicht. Der nächstbegünstigte ist Francisco de Roxas, Jahre lang Juwelenbewahrer des Cardinalinfanten und Hausmarschall des Prinzen; er ist Velazquez' Nachfolger geworden. Dem Grafen Puñonrostro zu Folge hat er stets mit viel Wahrheit, Pünktlichkeit und Zufriedenheit gedient. Die andern sind Simon Rodriguez und Alonso Carbonel, einmal wird Joseph Nieto, Hausmarschall der Königin und Guardadamas genannt, den Velazquez im Gemälde der Meninas angebracht hat. Fünf der Herrn empfehlen zwar unsern Maler, aber keiner an erster Stelle; doch bestätigt der Graf von Ysinguien, der ihn an letzter Stelle aufführt, den von ihm selbst für sich geltend gemachten Empfehlungsgrund, „dass er viele Jahre für Ausschmückung und Ordnung der Wohnung S. M. mit der Gewissenhaftigkeit und dem Erfolg (*acierto*) gewirkt habe, der S. M. bekannt sei“.

Der König schrieb an den Rand: *Nombro á Velazquez* (Ich ernenne Velazquez).

Aus den Akten des Amtes im Palastarchiv geht nun hervor, dass der Schlossmarschall mit einer Reihe zum Theil recht niedriger Dinge sich zu befassen hatte, wobei er überdiess bald den Erinnerungen und Befehlen vorgesetzter Hofbeamten nachzukommen, bald gegen Anklagen der untersten Dienerschaft sich vor dem Könige zu verantworten hatte²⁾.

¹⁾ Domenego Zane, Depesche vom 19. April 1656.

²⁾ Zum Theil mitgetheilt in Zarco del Valle, *Documentos inéditos*. Madrid 1870, S. 405 ff. Im folgenden sind auch ungedruckte Dokumente des Archivs benutzt worden.

Auch die monatlichen Rechnungen sind erhalten; sie zerfallen in ordentliche und ausserordentliche. Die ordentlichen Ausgaben bestanden in der Auszahlung der Gehalte der ihm unterstellten niedern Beamten, der Kehler der Kammern, der Höfe, Küchen, Gänge (2½ Realen täglich), des Anbläfers (*sollinador*) der Kamine, des Dreckkarrenführers (*chirriero*); ferner der Gehalte ihrer Witwen u. a.; in den Zahlungen der Holzfuhrlente, den Ausgaben für die Kohlen der Wachen und Thürhüter, für die Besen zum Abkehren der Möbel und Reinigung der Zimmer, für das Anzünden der Lampen, die Gläser und Dochte, für die Betten und Nachttöpfe und das Waschen der Tücher zum Abwischen dieser Möbel des königlichen *retrete*. Diese ordentlichen Ausgaben beliefen sich im ersten Monat seiner Amtsführung, dem März 1652 auf 101,705½ maravedís.

Die ausserordentlichen Ausgaben waren viel beträchtlicher, sie betragen in demselben Monat 690,945 m. Das meiste kam auf die königlichen Reisen und Jagdausflüge; ausserdem Palmen für den Palmsonntag u. dgl.

Der Mayordomo mayor, Graf von Montalban, der sein Hauptquälgeist gewesen zu sein scheint, sorgte dafür, dass er über dem Stolz seiner neuen Würde deren bescheidene Pflichten nicht vergass. Das erste uns vorliegende Schriftstück (3. März 1653) bezieht sich auf die Reinlichkeit des Palasts. Danach hätte das Haus Seiner Majestät in diesem Punkt der Stadt Madrid (die eines europäischen Rufes genoss) wenig vorzuwerfen gehabt. Höfe, Hausflur (*zaguan*), Gänge waren voll Unrath, und die allerhöchste Nase hatte es beim täglichen Gang zur Frühmesse zu erfahren. Die dem Nachtdienst obliegenden Soldaten verunreinigten alle Corridore und den Gang hinter der Kapelle. Der Schlossmarschall entfernt in Folge davon den bisherigen, nachlässigen Guardamea (Pisswart) Vicuña und beruft einen Velasco, der seine Kräfte ausschliesslich diesem Beruf zu widmen hat. Was die Wache betrifft, so sollten die Korporale avisirt werden; in der Folge wird beschlossen, dass die Fähdriche (*alferez*) Strafen ansetzen.

Ein halbes Jahr später kommt von derselben Stelle folgende Erinnerung. Das Kettenthor (genannt von einer an Pfosten befestigten Sperrkette), durch welches die Räthe in ihre Bureaus im Erdgeschoss gehn, führt auch zur Hofküche. In Folge davon halten sich hier die Pferde und Maulesel der Schaffner (*procuradores*) und Wasserträger des Schenkamts und der Küche

auf. Ihre Anwesenheit giebt Aergerniss, weil das Essen und der Becher Ihrer Majestät täglich an diesen Vierfüsslern vorbeigetragen werden muss. Zugleich ist aber eine Kompetenzüberschreitung zu rügen. Das Haus der Königin hat hier einen Neger als Thürhüter eingesetzt, da doch für das Kettenthor die dreizehn *porteros de cadena* des Königs da sind.

Auch die Gelder für den Wald von Holz, den der Palast im strengen Winter des Tafellands von Madrid verschlang, zahlte der Schlossmarschall. Von Mitte November bis zum 24. Mai wurden die Kamine geheizt. Die Holzfuhrn wurden den Bauern von Colmenar, las Rosas, Galapagar, Fuencarral, Alcobendas u. a. täglich ausgezahlt, die arroba zu 28 maravedis. Die Rechnungen für die ausserordentlichen Ausgaben des ersten Monats seiner Amtsführung enthalten Zahlungen an diese Fuhrleute für elf Tage vom 8. bis 30. März; geliefert wurden 1481 *arrobas* (à 25 Pfund), und 40024 maravedis oder 1177 Realen dafür verausgabt. Einmal beklagt er sich, dass nicht ein Real in der Kasse ist, um das Holz für die Kamine der königlichen Wohnung zu bezahlen.

Die Bühnen für das Hofpersonal bei den Stiergefechten auf der Plaza mayor (sie befanden sich vor der Bäckerei, *panadería*) kosteten für jede Vorstellung fünfhundert Realen.

Zur Winterszeit wurden im Palast Schilfmatten gelegt; diese hatte er zu verwahren, flicken und erneuern zu lassen. Am 8. März lässt der Majordomus auf des Palastmarschalls Rechnung und in seinem Namen dem Mattenflechter (*esterero*) Francisco Gonzalez 400 Realen auszahlen, damit er im Chor von S. Gerónimo solche legen lasse, weil der König am Sonntag hinkommen will. Am 27. Oktober 1653 befiehlt er, statt die schadhafte zu flicken, neue zu kaufen. Am 30. März 1654 handelt es sich um Ausbesserung und Erneuerung der königlichen Betttücher. Am 22. November 1655 macht Velazquez Zahlungen für Instandsetzung der zerrissenen Strohsäcke (*gergones*), auf denen die Wachen schlafen. Er unterschreibt Rechnungen von 18 Realen für zwei Ellen Barchent und ebensoviel Fries zur Reinigung der Tische, Stühle, Thüren, Fenster und Gemälde der königlichen Zimmer, und für die Palmenbesen zum Fegen der Fussböden und der Kapelle. Er zahlt dem Schlosser Pedro Sanchez am 27. März 1660 104 Realen für 150 Haken zum Aufhängen der Bilder. Er hat der niedern Dienerschaft der Küche, sowie gewisser Anstalten der Reinlichkeit und Bequemlichkeit, bei der grossen Reise des Hofes an die Grenze ihren Reisezuschuss zu zahlen, z. B. den acht Küchen-

jungen und sechs *galopines* anderthalb Realen für die Betten, zusammen 518 Realen, ebenso den *sotoayudas* oder *mozos de la furriera*, die aus fünf Auskehrern (*barrenderos*) und zwei *mozos de retrete* (Cabinetburschen) bestehn. Von diesen sieben ist er auch einmal beim König verklagt worden, wie er behauptet „ungerecht und ohne Grund“, weil sie sich beeinträchtigt glaubten durch seine Einsetzung eines nicht beeidigten *barrendero* der königlichen Gemächer. Er hatte hierfür nämlich einen sachkundigen und zuverlässigen Zimmermann nöthig. — Ein anderes Gesuch von Seiten der *mozos de retrete* an den König wurde dadurch veranlasst, dass der Aposentador vor jener Abreise unterlassen hatte, ihnen die Kissen und Felleisen (zur Verpackung) für die allerhöchsten Bettschüsseln (*sillitas*) sowie ein neues Bettgestell zu liefern (ein Gegenstand von 6000 Realen), und sie an den Contralor verwiesen hatte, der Schwierigkeiten machte. Hierbei muss man sich jedoch in die Zeit versetzen; bekannt ist, dass es z. B. am französischen Hofe für ein eifersüchtig bewachtes, weil einflussreiches Privileg galt, S. M. auch auf diesem Thron zu umstehen, ein Privileg das u. a. Frau von Maintenon wol zu schätzen wusste. Am 17. September 1655 hat er über eine Klage der Witwen der Furiera zu berichten, die seit achtzehn Monaten nichts bekommen haben. Darauf wird ihm aufgegeben sie zu bezahlen von dem Ersten besten was da sei (*de lo primero que hubiere*).

Am meisten Zeit verlor Velazquez wol auf den periodischen Reisen des Hofes nach den Lustschlössern, zu den Cortes in den Provinzen und an den Kriegsschauplatz. Das Schicksal wollte, dass in seine Amtsjahre eine jener ungeheuern Jornadas an die Grenze fiel, diese hat ihm denn auch das Leben gekostet. Er machte diese Reisen zu Maulthier. Was eine Tour in Spanien bedeutete, davon kann sich heute nur der eine Vorstellung machen, wer etwa auf der Balkanhalbinsel gereist ist. „Man findet, sagt Sagredo, nichts als ein Dach über dem nackten Boden.“ Speisekammer, Küche, Betten, Stühle und Tische, Bedienung musste man mitnehmen; keine Flüsse und Kanäle gab es zum Transport; die Strassen waren in völlig vernachlässigtem Zustand, das Land glich oft meilenweit einer Wüste¹⁾. Man lese die Klagen der fremden Gesandten, welchen die stärksten Ausdrücke für die überstandnen Strapazen kaum genügen. Sie kom-

¹⁾ Niccolò Sagredo, Depesche vom 16. April 1641.

men meist krank in Saragossa und Madrid an, und selbst Spanier bedürfen einiger Tage Ruhe, ehe sie an Besuche und Geschäfte denken können. Giustiniani hatte fünfzig Tage im November und December von Toulouse bis Madrid gebraucht, er starb bald nach seiner Ankunft (3. Februar 1660). Keine Privatbörse, sagt ein Venezianer, ist im Stande dem Könige in die Campagne zu folgen. Kein Stück des Lebensunterhalts das nicht drei bis viermal soviel kostet als in Italien. Die blossе Reise nach Madrid verschlingt die Provision eines Jahres (1624). Im Winter blieben die Wagen oft die Nacht über mitten im Feld im Schnee stecken.

„Wer seine Geduld üben will, sagt jener Venezianer, der komme hierher; er wird mehr Förderung finden, als im Orden des heil. Franciscus.“

Das schlimmste dünken uns für einen Künstler die unaufhörlichen, aufreibenden Verdriesslichkeiten, die mit der finanziellen Zerrüttung der Hofhaltung zusammenhängen. Wie oft versiegt das Geld in den Kassen, da werden die Gehaltszahlungen eingestellt, die kleinen Leute versagen Lieferungen und Arbeiten; man friert in den königlichen Gemächern, die Hofdamen müssen, um nicht zu fasten, das Essen aus der Stadt holen lassen, man geht in abgetragenen Anzügen; Flickschneider müssen am Hof S. Katholischen Majestät ein blühendes Gewerbe gewesen sein. Die Folge waren Schulden; einmal beklagt er sich, dass ihm 60000 Realen Jahrgehalt nicht ausgezahlt seien, und bloss für 1653, 30000. Diese Art Sorgen möchte man sich als chronischen Druck auf den Gemüthszustand des Maler-Hofmarschalls vorstellen. Da muss indess der Leichtsinn des Spaniers in finanziellen Dingen in Anschlag gebracht werden. Bei dem Tode des Velazquez ergab sich, dass er seinen Fond um eine erhebliche Summe überschritten hatte: das Palastmarschallamt war mit einer Schuld von 1220770 maravedis (35905 Realen oder 3264 Dukaten) belastet. In Folge davon wurde über des Malers Nachlass der gerichtliche Verschluss verhängt. Nach den geschilderten Zuständen wird man wissen, wie das zu beurtheilen ist. Im Lauf der fünf Jahre dauernden Untersuchung stellte sich heraus, dass auch er sehr hohe Forderungen an den Fiscus hatte; und das Urtheil lautete dahin, dass die Hälfte der Schulden durch sein persönliches Guthaben als getilgt angesehen werden solle, die andere Hälfte musste freilich der Schwiegersohn und Testamentsvollstrecker Juan Bautista del Mazo, Vater vieler Kinder, ersetzen

(3. März 1665). In Folge davon wurde der Sequester aufgehoben (11. April 1666).

Palomino bemerkt richtig, dies Amt nehme einen Mann ganz in Anspruch und spricht sich über diesen Punkt mit einer Freimüthigkeit aus, die er sich wol unter der alten Dynastie nicht erlaubt hätte (S. 340 f.).

„Eine grosse Ehre war es für Velazquez; dennoch hat es nicht an Stimmen gefehlt, die eine Behandlung dieser Sache nach höhern Gesichtspunkten für passend erachtet hätten. Belohnung von Künstlern sei wol zu unterscheiden von der anderer Verdienste. Bei Leuten ohne bestimmte Thätigkeit wird durch Uebertragung eines solchen Amts ihr Verdienst erhöht; bei Künstlern heisst es vielmehr sie durch die Belohnung um ihr Verdienst betrügen. Gründete sich das Verdienst auf die Ausübung ihrer Kunst, wie kann diess Verdienst erhalten bleiben, wenn die Möglichkeit entzogen wird sie auszuüben? Deshalb sollten Belohnungen der Künstler nur in Ehre und Geld bestehen. In Ehre, als Sporn und Anerkennung ihrer Leistungen, in Geld, weil es ihnen Musse verschafft, bloss um des Nachruhms willen, durch ihre Studien verborgene Schönheiten der Kunst hervorzulocken. Das sind also die Belohnungen, durch die der Künstlergrösse Anerkennung und Ansehn zu Theil werden kann. — Das Schaffen, sagt er anderswo (Museo II, 108), ist weit das grösste Glück des Künstlers, das mit dem Gewinn, ja selbst mit dem Ruhm und dem befriedigten Selbstgefühl nicht zu vergleichen ist. — Allein die Ausübung der Kunst unterbrechen, sei es auch durch ein Ehrenamt, das ist eine Art Belohnung, die wie eine verkleidete Strafe aussieht. Wer gefehlt hat, wird vom Amte suspendirt. Was nun für den eine Züchtigung ist, wie kann das für den andern eine Belohnung sein? Freilich, das Köstlichste bei solchen Ehren ist, Seiner Majestät zu dienen. Nun, dann mögen sie dienen in der Sphäre, durch die sie zur Gnade des Souveräns emporgestiegen sind, und nicht auf Wegen, die ihrem Genius fremd sind. Sonst verscherzen sie mit all ihren Diensten den eigenartigen Werth des Dienstes wie des Verdienstes. Für Hofämter ist abgesehn von der Routine jedes gewöhnliche Talent geeignet, für höhere Geschicklichkeiten keineswegs. Die Natur selbst lehrt, wieviel es kostet hervorragende Geister über die Menge emporzuheben, wo die meisten am Fuss des Berges zurückbleiben. Viele werden sich finden, die es dem grössten Künstler im Hofdienst gleich, ja zuvorthun werden; aber für

Originalwerke finden sich wenige, oft Niemand. Und deshalb soll man einen Mann allemal gebrauchen darin wo er einzig, und nicht darin wo er nicht mehr als gewöhnlich ist.“

Palomino vergisst hierbei nur, dass Velazquez sich um das Amt beworben hat, es sogar seinem „Genius“ zusagend genannt. Der herbe Tadel traf also eigentlich diesen. Er zahlte hier seiner adligen Geburt ihren Zoll¹⁾.

Um in grössere Nähe des Königs zu kommen, dazu hatte er es wol kaum nöthig. Er wurde oft stundenlangen vertraulichen Zwiegesprächs über wichtige (*arduos*) Dinge, nach Entfernung der Höflinge gewürdigt. Und das gab ihm grosses Ansehen. Als einst das „Söhnchen eines grossen Herrn“ ihm wegen einer amtlichen Erinnerung unhöflich begegnet war, belehrte es der Vater: „Mit einem Mann, den der König so hoch schätzt, und der ganze Stunden der Unterhaltung mit Seiner Majestät hat, erlaubst du dir eine solche Unart? Geh, und ohne ihm volle Genugthuung geleistet und dich seiner Freundschaft versichert zu haben, komme mir nicht wieder vor die Augen“.

Palomino scheint auch zu wissen, dass der König ihm noch höhere Ehren als die des Schlossmarschallamts und selbst des Ritterkreuzes bestimmt hatte (S. 341. 350).

Galerieverwaltung.

„Velasquez Sorge, sagt der Prior Francisco de los Santos im Jahre 1681 in seiner Beschreibung des Escorial²⁾, ist es zu verdanken, dass der königliche Palast, was die Ausstattung mit Gemälden betrifft, einer der grössten unter den Monarchenpalästen der Welt geworden ist“. Wir bemerkten dass er schon vor seiner Ernennung zum Palastmarschall die öfteren Veränderungen des Wandschmucks geleitet hat. Der alte Alcazar, wie er im Jahre 1660 aussah, war ein Denkmal seiner langjährigen, vielverzweigten Thätigkeit. Die Inventare des Palastarchivs geben Aufschlüsse über die Aufstellungen in den Anfängen

¹⁾ Qui ne sait être un Erasmé doit penser à être évêque; mais quel besoin a Bénigne d'être cardinal? La Bruyère, du mérite personnel.

²⁾ Diego Velazquez . . . à quien su Magestad honró mucho por sus prendas, y lealtad con que le sirvió, y por el'cuydado que puso en que su Real Palacio fuesse, como es en materia de los adornos de la pintura, de los mayores que ay entre los Monarchas del Mundo. Descripción de S. Lorenzo 1681. S. 67.

und des Endes der Regierung Philipp IV. Das von 1636 vergegenwärtigt noch einen Theil der Gemächer in dem Zustand wie sie Philipp III hinterlassen hatte, nebst den bereits begonnenen, deutlich erkennbaren Umgestaltungen; das von 1666, welches aus dem von 1686 ergänzt werden muss, enthält das Endergebniss des fünfundvierzigjährigen Waltens des kunstliebenden Monarchen. Wenig war am Platz geblieben; was zu Philipp II Zeit im Schatzhaus, in der Guardaropa verwahrt wurde, hielt jetzt seinen Einzug in den vom Kaiser neugebauten Südflügel. Manche Klassen von Bildern waren fast ganz verschwunden; die überwiegende Mehrzahl der künstlerisch werthvollen Stücke ist erst im Lauf seiner Regierung hinzugekommen. Tizian und die Venezianer wurden noch bedeutend vermehrt; fast ganz neu hinzu kamen Rubens (mit 62 Stücken) und van Dyck (19), Brueghel (38), Snyders (26), ferner Spagnoletto, Guido (12); die Zahl der Spanier ist klein, abgesehen von den Werken des Kammermalers selbst. Das Inventar von 1686 nennt 614 Originale, 210 Copien; mehr Originale, bemerkt der Verfasser, Bernardo Ochoa, als irgend ein Souverän damals sich rühmen konnte zu besitzen.

Die Verwaltungsthätigkeit bestand zum Theil auch in Ankäufen. Velazquez galt bei solchen als der erste Sachverständige in Madrid. Er wurde auch von italienischen Diplomaten konsultirt; der modenesische Gesandte Guidi vertraut sich ihm bei einem Handel um vierzehn Jagdstücke des Paul de Vos aus dem Nachlass des Herzogs von Aerschot ganz an (*conforme al suo giudizio, e parere mi governarò*, Brief vom 26. November 1641).

Schon in den zwanziger Jahren liess der König Umbauten im Schloss vornehmen. Es sind: der grosse Saal über dem Hauptthor an der Südseite, später der Spiegelsaal genannt, an ihn schloss sich dann der achteckige Saal. Ferner wurden im Erdgeschoss ganz neue Wohngemächer geschaffen. Diese Räume waren bisher wie meist in diesen festungsartigen Adelshäusern und Palästen dunkel, fast fensterlos und unbewohnbar gewesen. Der Mangel tiefgelegener Zimmer nach Norden vertrieb den Hof in den heissen Monaten aus Palast und Hauptstadt. Jetzt nun wurden unter Leitung des Baumeisters Juan Gomez de Mora unter dem alten Sommerquartier kühne Durchbrechungen der Grundmauern, Unterfangungen durch Bogen vorgenommen, und eine Reihe kühler gewölbter Räume geschaffen, die *Bóvedas*.

Diese „Gewölbe“ schlossen sich an die bereits von Philipp II angelegten „Tiziangewölbe“, nach dem Kaisergarten zu. Sie waren zum Theil recht klein (*piezas pequeñas*) und öffneten sich nur durch ein Balkonfenster oder eine Thür nach dem Palastplatz oder den Gärten an der Ost- und Nordseite. Hier speiste der König in der Zeit der grossen Hitze, oder sah Aufführungen, Thierkämpfen für den engsten Kreis in dem kleinen Amphitheater unter der Nordgalerie zu. Ihre Ausstattung bestand hauptsächlich in Bildnissen der Familie und berühmter Personen, welche aus den für die Meisterwerke der Kunst umgeschaffenen Sälen des Hauptgeschosses hierhergebracht wurden.

Auch die Wohnräume des *cuarto bajo de verano* (der Sommerresidenz) wurden ganz neu eingerichtet und mit einer auf höhere Ansprüche berechneten Auswahl von Gemälden ausgestattet. Und hier ist es zum erstenmale Rubens, der uns überall begegnet: er war für Philipp IV dasselbe, was Tizian für seinen Grossvater gewesen ist. Folgende Aufstellungen scheinen die bemerkenswerthesten im Inventar von 1636.

Im grossen Speisesaal (*gran comedor*) hing sein erstes und grösstes Stück das in den Palast kam: die Anbetung der Könige, welche der hingerichtete D. Rodrigo Calderon besessen hatte.

Im Saal für das Abendessen herrschte er mit Snyders und Brueghel durchaus; hierher liess der König die 25, kürzlich aus Brüssel der Königin Isabella geschickten Stücke bringen, die bisher in der Torre nueva aufgehängt waren, darunter die Dianenjagd und die Ceres, Scenen aus dem Landleben seiner Tante in Brüssel; hier athmete man ganz flandrische Luft.

Die Bilder wurden überall für diese Zimmer zusammengesucht, z. B. aus dem was im Pardo nach dem grossen Brand gerettet worden war; die Grossen beeiferten sich S. M. zu beschenken: die berühmten „fünf Sinne“ von Brueghel und Rubens, die dem Herzog von Pfalz-Neuburg gehört, schenkte für das Lesezimmer Medina de las Torres; einige Snyders, darunter das Vogelconcert, Leganés; D. Luis de Haro meist landschaftliche Stücke. Der Bologneser Virgilio Malvezzi verehrte ein eigenhändiges Bildchen der heiligen Familie in Elfenbeinrahmen.

Im Geschäftszimmer (*Fieza en que S. M. negocia*) liess sich der König Bildnisse von Tizian zusammenstellen: Carl V in der Rüstung mit blossem Degen, dessen Hofzwerg Stanislaus, Philipp II in schwarz als Bräutigam der englischen Maria, ein Doge, jene Bildnisse des Churfürsten Johann Friedrich des Grossmüthi-

gen von Sachsen und des Landgrafen Philipp des Grossmüthigen von Hessen, die Venezianerin mit dem Palmenfächer.

Im Schlafzimmer umgab er sich mit Bildern der grossen Ahnen: hier war die Begegnung Rudolfs von Habsburg mit dem Priester von Rubens, der christliche Glaube von Spanien beschirmt von Tizian (aus dem Pardo), das Kaiserpaar ebendaher, seine Tante Isabella, die Königin Isabella, die blutige Maria, sein Vater in einer Allegorie von Justus Tiles, er selbst und sein Bruder in jugendlichem Alter. Also Werke, bestimmt den erhabenen Beruf des Hauses zu vergegenwärtigen. Dass man indess noch andere Götter neben jenen hatte, veranschaulichte der Bacchus des Velazquez.

Auch in dem Oratorium taucht Rubens auf, von ihm war die Concepcion über dem Altar, ein Geschenk des Leganés. —

In den dreissiger Jahren nahm die Ausstattung von Buen Retiro alle künstlerischen Kräfte in Anspruch. Dann kam die Torre im Pardo, welche das meiste was Rubens lieferte, verschlang. Endlich, bei Gelegenheit der Vollendung des Pantheon im Escorial, erschien es als königliche Pflicht, dieses seit dem Tode des Gründers sich selbst überlassenen „Weltwunders“ wieder zu gedenken, und alles was man von kostbaren kirchlichen Bildern italienischer Schule bekommen hatte, wurde von Velazquez dorthin gebracht und aufgestellt. Seit 1656 nahm nun die Sacristei von S. Lorenzo unter allen Gemäldesälen des Königs von Spanien den ersten Platz ein.

In Folge davon ist von den Werken des ersten Malers Spaniens nicht mehr viel in dem Schlosse aufgestellt worden, obwol er fast alles dort gemalt hat. Zwar hat das Inventar von 1686 nicht weniger als 43 Velazquez, allein es sind darunter viele Unbedeutendheiten, z. B. Hirschgeweihe; vier Pferdestücke, Paare, darunter zwei bloss skizzirte mit Cavalieren, Pendants zu vier Darstellungen gleichen Inhalts von Ribera. Alle die Reiterbildnisse der dreissiger Jahre, die Uebergabe von Breda, die Vulcanschmiede, der Wasserträger, die fünf grossen Truhanesfiguren u. a. wurden in den Palast von Buen Retiro gebracht.

Von den damals im Süden des Reichs blühenden Andalusiern, an welche die Nachwelt fast allein denkt, wenn von spanischer Schule die Rede ist, war wenig am Hof bekannt geworden. Die Namen Zurbaran und Murillo kommen in den Inventaren des Alcazars Philipp IV nicht vor. Nur Spagnoletto scheint sich sofort sein Herz erobert zu haben, 36 Stück zählte man zuletzt und fünf

befanden sich in seinem Schlaf- und Sterbezimmer. Ein Mann wie Philipp IV musste mehr Geschmack an mythologischen Malereien finden als an religiöser Kunst, für die er wenig Empfindung besessen zu haben scheint.

In Bezug auf Tizian behauptete der Alcazar sein Privileg; von diesem grössten unter den Malern, welche auf Spaniens Schlösser ihren Glanz geworfen haben, hatte man den Takt, alles mit Ausnahme einiger Kirchenbilder, dem Schlosse Carl V vorzubehalten. Philipp IV war so glücklich das Erbe seines Grossvaters in den „*Bóvedas de Ticiano*“ mit den alles noch überstrahlenden Jugendbildern, den beiden ferraresischen Bacchanalien des Fürsten Ludovisi vermehren zu können; er stellte diesen alten, mythologischen Tiziangemächern ein neues, einen Bildnissaal an die Seite. Zu diesem wurde die grosse Südgalerie, auch Galerie der Königin genannt, umgewandelt. Sie lag über jenem Kaisergarten und den Tiziangewölben¹⁾. Noch im Jahre 1636 zeigt dieser Raum die Ausstattung in dem veralteten, künstlerischer Gesichtspunkte baaren Kuriositätengeschmack des sechszehnten Jahrhunderts. Im Jahre 1665 erscheint er völlig umgeschaffen; man sah dort die zwölf Imperatoren aus der Galerie von Mantua, in Carl I Versteigerung erworben; Carl V mit der irischen Dogge, seine Gemahlin die Kaiserin Isabella, Kaiser Ferdinand, Philipp II im Harnisch, die Herzogin von Alba, die Frau des Secretärs Cobos, den Herzog Alphons von Ferrara, den Herzog von Urbino, den Landgrafen, die heil. Margaretha, das Mädchen im Pelz, endlich Tizians eignes Bildniss, zusammen 35 Stück. Sie waren umgeben von einer homogenen Gesellschaft zahlreicher Tintoretos und Paolos.

Und damit waren die Vorräthe noch nicht erschöpft. In dem Gang, welcher aus diesem Saal nach der Tribuna führte (*pasillo de la Madonna*), waren neben Correggio's Christus in Gethsemane (auf 4000 Ducaten geschätzt) und einer heiligen Familie, die Herodias Tizians, das Bildniss des Sekretärs Cobos u. a., nebst zehn Bildnissen Tintoretto's.

Das Inventar von 1686 weist 79 Originale Tizians auf und

¹⁾ Cerca della [la galeria de Mediodía] está un jardín adornado de fuentes, y estatuas de Emperadores Romanos, y la del gran Carlos Quinto. En el ay unas quadras, acompañadas de pinturas a diferentes fabulas, de mano del gran Ticiano, y mesas de jaspes de diferentes colores. Gil González Davila, Teatro de las Grandezas de Madrid. 1623. p. 310.

28 Copien, 43 Tintoretts, 29 Paolos und 26 Bassanos. Die Zahl der seitdem ausser Land gekommenen oder verschollenen Tizians mag etwa vierzig betragen. Zu ihnen gehören: die Ruhe auf der Flucht mit der h. Catharina und der Zinsgroschen (National Gallery), von dem *Noli me tangere* ist ein Fragment im Prado. Von Mythologien: die zwei Dianenbäder, Europa, Venus mit dem Spiegel, eine Bacchusfigur, die vier Tartarusstrafen: Prometheus und Sisyphus, Tantalus und Ixion; Perseus und Andromeda, Orpheus, Tarquin und Lucrezia. Von Bildnissen: die elf Cäsaren, Pabst Alexander VI mit dem Admiral Pesaro (Antwerpen), Carl V im Harnisch, derselbe mit der Kaiserin auf einem Bilde, König Ludwig von Ungarn, die Herzogin von Alba, der Sekretär de los Cobos und seine Frau, der Churfürst von Sachsen im Pelzmantel, der Landgraf, Francesco Sforza, der Herzog von Urbino die Hand auf einer Kanone, der Doge Gritti, der Maler „Juan Albin“, der Zwerg Stanislaus.

Der Spiegelsaal war von Anfang an bestimmt eine Auswahl von Meisterwerken zu vereinigen; bis zum Ende der Regierung ist die Zusammenstellung veredelt und bereichert worden: Grössen wie Carducho und Caxesi, die anfangs noch neben den Venezianern standen, sind in der Folge entfernt worden. Auf Gleichartigkeit der Stoffe wurde gesehn: grosse Reiterbilder und Mythologien. Hierher wurde aus dem Prado Tizians Carl V bei Mühlberg geholt, Philipp II mit dem Kinde Diego (1574), daneben hing Velazquez' Philipp III und die Moriscos, Rubens' untergegangenes Reiterbild des regierenden Königs, Ferdinand in Halbfigur von van Dyck, die Schlacht bei Nördlingen.

Noch interessanter war die mythologische Abtheilung: wol nirgends hat man so verschiedenartige Geister wie Tizian, Tintoretto und Paolo, Rubens und van Dyck, Velazquez, Ribera und Artemisia Gentileschi in ihrer Behandlung der klassischen Stoffe vergleichen können. Spagnoletto's verloren gegangene Jael und Delila scheinen die ersten Stücke gewesen zu sein, die von ihm in den Palast gekommen sind.

Im Atelier der Kammermaler war noch 1694 eine Skizze des Salon dorado von Velazquez Hand¹⁾.

¹⁾ Vna mancha de Prospectiva del Salon Dorado de Palacio, por acuar, de vara y media de alto y dos y media de ancho, maltratada y sin marco, de mano de Velazquez. Zarco del Valle, Documentos inéditos S. 439.

Das Ritterkreuz des Santiagoordens.

Der Gedanke seinen Hofmaler zum Ordensritter zu erheben, ist Philipp IV erst sehr spät gekommen, nachdem jener ihm bereits 35 Jahre gedient hatte. So hat er sich des Mantels mit dem rothen Kreuz wenig über ein Jahr zu erfreuen gehabt. Vielleicht war diese Auszeichnung Diego's langgehegter Wunsch, für spanische Maler gab es keine höhere Ehre, aber auch keine seltner. Wie viel besser hatten es da die Italiener! Pacheco, Palomino zählen die wenigen Glücklichen auf. Nur ein Beispiel war überliefert, wo einem spanischen Maler von seinem Könige ein Ordenskreuz gewährt worden war: Antonio Rincon, den Ferdinand zum Santiagoritter gemacht hatte. Philipp II, obwol ein Freund der Maler, hat keinem die *merced del hábito* gewährt; Philipp III aus Gefälligkeit gegen den Pabst mehren Italienern. Velazquez war vor dreissig Jahren in Rom diesen Baglione, Joseph Cesari oft begegnet; er hatte vielleicht seinem Schwiegervater davon erzählt¹⁾, wie jenem eitlen Cavalier d'Arpino sein Sanktjacobshabit noch nicht gut genug gewesen sei, weil es andere auch hatten, und wie er es „verbesserte“, d. h. vertauschte mit der goldnen Kette und dem Degen S. Michaels, den ihm Ludwig XIII schickte. Wie viel war im Jahre 1625 davon gesprochen worden, dass Romulo Cincinnato, als ihm sein Gönner, der Herzog von Alcalá die Ehre verschaffte, Urban VIII zu malen, von diesem mit dem Christusorden von Portugal beschenkt worden war. Velazquez hatte nun ebenfalls einen Pabst gemalt, aber er hatte bloss die goldne Kette mit dem Medaillon bekommen. Es gab nur einen spanischen Malercavalier damals, Joseph Ribera, auch er hatte den päpstlichen Christusorden.

Vielleicht war dieser Mangel an Präcedenzfällen die Ursache, weshalb Philipp IV so spät sich entschloss. Da fiel ihm ein, dass Tizian sich *Eques Caesaréus* unterzeichnete; er war zum *Comes Palatinus* geadelt worden vom Kaiser Carl; es war also eine Gelegenheit, zu thun wie Carl V gethan. Die Analogie konnte nicht schlagender sein. Auch von Velazquez hatte Olivares gesagt, dass kein anderer den König malen dürfe, auch von ihm konnte man *facilitas* und *felicitas* im Treffen rühmen; da hingen im Alcazar seine Reiterbilder dem stupenden

¹ Pacheco, *Arte de la pintura* I, 7 (p. 129).

des Tizian zur Seite, ohne solche Nähe fürchten zu müssen. In der That, sagt der Marques de Malpica, unter den Zeugen als Mayordomo mayor hierin der kompetenteste, Seine Majestät sei dem Beispiel (er sagt irrig) Philipp II gefolgt, der Tizian das Habit gegeben.

Ueber die nächste Veranlassung sind wir nicht sicher unterrichtet. Nach Palomino war es im Escorial und in der Charwoche 1658, dass der König ihm eröffnete, er wolle seine Begehung, Geschicklichkeit und verschiedenartigen Dienste auf diese Weise ehren; er überlasse ihm die Wahl des Ordens. Der König von Spanien war *Administrador perpetuo* der Orden von Alcántara, Calatrava und Santiago. Velazquez wählte Santiago, und der König ertheilte ihm die Merced am 12. Juni. Bevor aber das Habit übergeben werden konnte und die *nómina* erfolgen, waren zwei Bedingungen zu erfüllen: die Adelsprobe und die Einholung des päpstlichen Dispens, letzterer, weil der Prätendent verheiratheter Laie war.

Der Beweis des Adels wurde vor einem Ritter und einem Chorherrn des Ordens geführt; wenn er von dem Ordensrath (Präsident war der Marques von Tabara) für gültig erkannt worden war, dann erst erfolgte die Bestätigung des Königs und der Befehl dem neuen Ritter das Kleid zu geben.

Nach den Ordensstatuten war durch Zeugen zu erhärten, dass der Prätendent und seine Vorfahren bis ins vierte Glied von rechtmässiger Geburt seien, ihr Blut rein, d. h. dass sie „alte Christen“ seien, ohne jede Mischung mit Mauren, Juden und *conversos* auch in noch so entfernten Graden. Sie müssen *hidalgos*, d. h. von Adel gewesen sein, und für solche gegolten haben; bis zum Grossvater weder Handel, noch Wechselgeschäfte oder ein gemeines Handwerk (*oficio vil*) betrieben haben. Auch soll festgestellt werden, dass er reiten könne und ein Pferd besitze; ob er einen Zweikampf gehabt und wie er daraus hervorgegangen, oder in einen Ehrenfall verwickelt gewesen. Endlich, ob er oder seine Vorfahren einmal von der Inquisition bestraft worden seien. In den kompromittirenden Punkten genügte schon der Nachweis eines blossen Gerüchts oder Hörensagens zur Verwerfung. Bis zum Jahre 1653 war die Ahnenprobe nur für die väterliche Seite erforderlich gewesen; in einem Generalkapitel dieses Jahres wurde sie auch auf die mütterliche Ascendenz ausgedehnt. Die Kosten waren beträchtlich: der Prätendent hatte das Einkommen eines Jahres (200 Dukaten) zu zahlen,

dem Könige sofort 200 Escudos, dem Sekretariat 50—60 Gebühren, ferner die Proben, wo man nicht unter tausend wegkam, endlich die Gebühren der Kanzler und Notare.

Die Akten dieses Processes sind erhalten und aus dem Ordensschloss von Uclés in das national-historische Archiv zu Madrid gekommen, aus dem sie Villaamil mitgetheilt hat¹⁾.

Die Zeugenverhöre währten vom 1. November 1658 bis zum 16. Februar 1659. Die Prüfung war eine peinliche, viele hundert Zeugen sind in diesen Tagen zu Protokoll vernommen worden; eine Kommission wurde in die Orte Monterrey und Tuy an der portugiesischen Grenze geschickt, um über die Silvas in Oporto Informationen zu sammeln; eine andere nach Sevilla. Fünf portugiesische Edelleute gaben über diese Familie Auskunft; in Betreff der übrigen Punkte hohe Hofbeamte und Maler seiner persönlichen Bekanntschaft.

Die Protokolle enthalten nur Aussagen zu Gunsten des Prätendenten und zur Entkräftung der etwa erhobenen Einwände; welcher Art diese waren, kann man nur aus jenen schliessen. Sie scheinen sich hauptsächlich an seine Profession als Maler geheftet zu haben. Jede mit Gelderwerb verbundene Beschäftigung galt für ein *oficio vil*; zu diesen rechnete man Silberschmiede und Maler, sofern sie ihre Kunst als Geldquelle betrieben, Sticker, Steinmetzen, Gastwirthe, Schreiber, ausgenommen die Sekretäre des Königs und königlicher Personen, öffentliche Anwälte, alle die von ihrer Hände Arbeit leben.

In Betreff dieses Punkts versichern mehrere Zeugen von Stand und von der Kunst aufs bestimmteste, dass Velazquez nie und in keiner Weise die Malerei als Geschäft betrieben, oder Bezahlung, selbst mittelbar für Gemälde erhalten, jederzeit dagegen wie ein Edelmann gelebt und sich aufgeführt habe. „Die Malerei, sagt der Santiagoritter Fernando de Madrid, war bei ihm eine Geschicklichkeit und Gabe (*gracia*), kein Handwerk („es muss nicht alles zum Handwerk werden was unserm Dasein zur Zierde gereichen kann“, meinte Goethe). Weder eine Prüfung (für die Gilde) hat er bestanden, noch Werkstatt oder Kaufladen (*aparador, tienda*) gehabt; weder in Sevilla noch Madrid.“ Nie hat er seine Werke verkauft, versichern Alonso Cano, Zurbaran und der Ritter Gerónimo Nuñez. Nur für das Vergnügen Seiner Majestät hat er gemalt. Gleichwohl scheinen die Herren vom

¹⁾ In der Revista Europea, Madrid 1874. II. 39. 80. 105. 275. 402.

Rath anfangs nicht recht überzeugt gewesen zu sein. Wenigstens findet der Marques de Malpica, Mayordomo mayor, passend, ihnen die Unschicklichkeit ihrer Zweifel zu verstehn zu geben: Wie würde S. M. ihm die *merced* gewährt haben, wenn dieselbe über diesen Punkt einen Verdacht gehegt hätte¹⁾.

Dass trotzdem dieser Einwand nicht ganz unbegründet war, geht aus zufälligen Angaben hervor, die uns in unanfechtbaren Dokumenten aufgestossen sind. Wir lasen in dem Schreiben des modenesischen Ministers Fulvio Testi (S. 68), dass der Preis des Bildnisses seines Herzogs auf hundert Doble (oder 1400 Realen) vereinbart worden sei, und dass er ihm 150 Realen als Abschlagszahlung gegeben habe. „Er ist theurer“, setzt er hinzu, als ob er sogar eine Art Tarif habe. Als der venezianische Gesandte Quirini für seinen Kollegen Sagredo in Paris ein Bildniss der Infantin Marie Therese erbittet und Haro nach einigem Widerstreben seine Zusage ertheilt, heisst es: „das Gemälde wird von Velazquez gemacht werden und mit der gewöhnlichen Zahlung von fünfzig Realen nach Paris geschickt werden“²⁾. Diese Summe kann aber natürlich nicht das Honorar bezeichnen; Bildnisse königlicher Personen konnten nur als Geschenk des Königs weggegeben werden; es wird eine bei solchen Gelegenheiten herkömmliche Höflichkeit gewesen sein.

Wie dem auch sei, der Ordensrath scheint diesen Einwand für erledigt angesehen zu haben; denn zuletzt ist nur *ein* Punkt übrig geblieben, in Betreff dessen aber die Beweise förmlich für unzureichend erklärt werden. Diess ist der Adel der mütterlichen Familie in Sevilla. Dort gründete man den Beweis auf die Steuerfreiheit, die aber auch den Geistlichen und andern Privilegirten zukam, und über die das Domkapitel Buch führte. Die nach Sevilla geschickte Kommission stellte letzterm die Zumuthung, ihr das Urkundenbuch³⁾ nach Madrid mitzugeben, wel-

¹⁾ Si su magestad presumiera havia tenido tal oficio ú otro, no le hubiera hecho la merced deste avito. A. a. o. 275.

²⁾ Il Quadro si farà per mano di Velasco pittore del Rè, et con l'ordinaria paga di 50 Reali, si manderà in Parigi. Depesche vom 20. August 1653.

³⁾ Libros en que acuerda el Cabildo se vuelva la Blanca de la carne á los hijos dalgo. Im Jahre 1515 wurde die persönliche Repartirung der Steuern aufgehoben, und statt dessen in den Schlächtereien für jedes Pfund Fleisch eine blanca (eine Münze, deren Werth von 3 auf $\frac{1}{2}$ maravedí sank) erhoben. Diese blanca wurde den Adeligen, der Geistlichkeit und anderen Privilegirten zurückgezahlt, und die Zurückzahlung galt als Beweis des Adels. Aber Zúñiga (Anales ecles. de Sevilla,

ches doch am Ort beständig konsultirt werden musste. Kurz vor ihrer Rückkehr beschloss der Ordensrath (am 26. Februar 1659), „dass zwar die Reinheit (*limpieza*) des Bluts und Stamms erwiesen sei, nicht aber der Adel der mütterlichen Vorfahren, und die Proben der Grossmutter von väterlicher Seite (D. Maria Rodriguez) sowie der mütterlichen Grosseltern nicht gültig befunden werden könnten. Er solle nun den Adel seiner Baronie im Weg des Processes verfechten und seinen Adelsbrief (*carta ejecutoria*) dem Rath einliefern.“

War denn also der Beweis nicht gelungen, „die Schmach der Verzögerung und die Kosten eines neuen Verfahrens“ (Palomino) unvermeidlich? . . . Welch ein Schauspiel für romantische Gemüther! Diese ängstliche Sorge, dass der blanke Schild durch keinen Hauch von Zweifel getrübt werde, diese Gewissenhaftigkeit, dem *advocatus diaboli* jeden Vorwand zum Gemurmel zu entziehen, diese charaktervolle Unabhängigkeit, denn war die Ertheilung des Habits nicht der Wille Seiner Majestät?

Wie passt aber hierzu, wenn man liest, wie ungezwungen es sonst in jener Zeit bei solchen Ordensverleihungen herzugehen pflegte? wie lax die Praxis, wie gesunken das Ansehn dieser Ritterkreuze war, wenn auch nicht — ihr Preis. Als im Jahre 1621 dreissig Habits nach Flandern geschickt wurden für militärische Verdienste, lobte Quevedo diesen Entschluss des jungen Königs, „der das Kreuz an denen sehn wolle, die es mit ihrem Blut roth färben, statt mit dem Erröthen der Schande; in Todesgefahr, nicht zwischen Mantillen“!

Beim Beginn des französischen Kriegs hatte die allgemeine Kriegsjunta einen Beschluss gefasst, der die Orden ebenso feil machte wie alles in Spanien. Wer sich um ein Habit bewarb, hatte sich an den Grafen Castrillo zu wenden, der sie förmlich verkaufte und sich die Gebühren der Proben in Madrid schwer bezahlen liess. Man hoffte hierdurch binnen kurzem die 300,000 Scudi herauszuschlagen, von denen die neugeformte Kavallerie bestritten werden sollte. In Folge dieses Schachers und der Umgehung der Proben, sagt der modenesische Gesandte Guidi, sind die *hábitos* so gemein geworden in Madrid, dass z. B. ein früherer Page, dann Kämmerer des Grafen Fulvio Testi, dort mit dem Sant Jagokreuz umhergeht, zum Verdruss des Adels¹⁾.

Año 1515 III, 291) sagt: Volver la blanca de la carne absolutamente no es prueba de hidalguía.

¹⁾ N'escono [delle prove] con onore anco i zapateri, interessando con denaro

Diese Adelsbündnisse, geschaffen in dem heissen Rassenkampf vergangener Zeiten, bestimmt die Selbstverläugnung des Soldaten mit der des Mönchs zu legiren und durch sie zu härten, sie waren nur noch eine Finanzquelle durch Besteuerung der Eitelkeit.

Da ist wohl der Verdacht berechtigt, dass jenem Rigorismus nicht bloss Adelsstolz oder Pedanterie zu Grunde lag. Und Palomino weiss auch, dass „grosse Rivalität“ die Ausfertigung der Proben verzögert habe. —

Jetzt aber habe der König die Geduld verloren und dem Präsidenten befohlen, ihm die Information zu bringen, da er etwas über des Velazquez Proben zu sagen habe. „Legt sie da hin, sagte er, denn mir steht die edle Abkunft (*calidad*) des Velazquez fest“. Diese Erzählung ist bezweifelt worden. Gewiss aber ist dass der Rath sich in einer neuen Sitzung (am zweiten April 1659) anders besonnen hat. Er fand jetzt die von der inzwischen aus Sevilla zurückgekehrten Kommission vorgelegten Akten und Zeugnisse über die Zurückzahlung der Steuer an die mütterlichen Ascendenten für deren Adelsbeweis genügend¹⁾.

Nach dem Eintreffen des päpstlichen Breve am 29. Juli 1659 wurde nach unsern Akten das Habit sofort ertheilt. Damit fällt die Angabe Palomino's, wonach der *despacho* am 27. November 1658 erfolgt sei, und die Uebergabe am folgenden Tag, dem Namenstag des Prinzen Prosper. „Er erhielt das Habit von D. Gaspar Juan Alfonso Perez de Guzman el Bueno, Grafen von Niebla, sein Pathe war der Comthur Marques de Malpica; danach war Empfang im Palast.“ In demselben Jahre widmete ihm Diaz del Valle ein „Elogium und Nomenclatur“ der Maler die mit einem der Militärorden beehrt worden sind.

Die Vollendung des Escorial.

Im März des Jahres 1654 wurden Hof und Provinz durch eine Feier ungewöhnlicher Art in Bewegung gesetzt. Es war die Einweihung der Gruftkirche des Escorial und die Ueberführung der Reste der Vorfahren in dieses „Pantheon“.

i testimoni. Depesche des Ippolito Camillo Guidi an den Herzog von Modena, 9. Mai 1643.

¹⁾ — *haviendo auto con testimonio que presento Diego Velazquez de que se le havia buelta la blanca de la carne en la Ziudad de Sevilla, dijeron los tenian por bastantes para abrir este juicio y lo rubricaron.*

Die Errichtung eines solchen Mausoleums war eine der wesentlichen, eigentlich die älteste Bestimmung des Riesenbaus Philipp II. Carl V hatte letztwillig seine und der Kaiserin Reste in eine gemeinschaftliche Grabstätte des Hauses beizusetzen verfügt. Und grade diese Gruftkirche war der einzige Theil des Escorial, der bei dem Tode des Erbauers unvollendet war und so über ein halbes Jahrhundert geblieben ist.

Philipp II hatte schon im Jahre 1594 die Leichen aller verstorbenen Glieder seiner Familie, von der wahnsinnigen Johanna an, nach S. Lorenzo überführen und vorläufig in der alten Kirche beisetzen lassen. Zu ihrer letzten Ruhestätte war ein achteckiger Rundbau bestimmt, „nach dem Vorbild der Katakomben der alten Christen und ihres Märtyrkultus“ in der Tiefe der Fundamente, unter dem Hochaltar. Uebelstände, die man weder vorausgesehen, noch zu bewältigen vermochte, verhinderten die Vollendung: doch drückt es die Denkweise des alten Königs aus, wenn er sagte: „Er habe Gott ein Haus gebaut, sein Sohn möge eins bauen, wenn er wolle, für seine Knochen und die seiner Eltern.“ Jedenfalls war die Kapelle „abgelegen, traurig, dunkel und schwer zugänglich.“ Er liess deshalb zwischen ihr und dem Boden des Altarhauses eine zweite vorläufige Gruft in drei Stollen (*callejones*) wölben, wo die Särge bis zum Jahre 1654 blieben¹).

Philipp III besann sich erst einige Jahre vor seinem Ende auf den Wunsch des Vaters. Der Cardinal Zapata hatte in Rom einen jungen päpstlichen Hofarchitekten kennen gelernt, den er bewog ihm nach Madrid zu folgen (1617). Gio. Battista Crescenzi wurde der Erbauer des Pantheon in seiner jetzigen Gestalt. Nach dessen Plan sollten die Wände, nach einer Vertiefung des Bodens um $5\frac{1}{2}$ Fuss, von Granit neu aufgemauert und mit Marmor, Jaspis und Bronze reich inkrustirt werden; er machte eine Reise nach Italien, um eine Anzahl von Fachleuten dafür anzuwerben. Die Arbeit gedieh bis zur Kuppel; auch diese wurde im Anfang der Regierung Philipp IV geschlossen.

Da zeigte sich zwischen den Steinfugen eine Quelle, deren man nicht Herr werden konnte. Der Bau stand still; es wurde vorgeschlagen, das Pantheon abzurechen und an eine andere Stelle zu versetzen. Erst im Jahre 1645 gelang es der Findigkeit des dortigen Vicars, P. Fray Nicolas de Madrid, die Quelle

¹) Sigüenza, Libro II cap. 15. De los Santos, Descripcion del Escorial. Madrid 1657. S. 113 ff.

abzulenken, durch ein Fenster in der Kirchenwand Licht nach den Lunetten zu leiten und eine bequeme Treppe zu construiren. Die noch fehlenden Ornamente der Kuppel wurden ebenfalls von zwei Brüdern des Hauses ausgeführt, und so war, zum grossen Trost des Königs die Frage des Pantheon endlich aus der Welt geschafft. Der Bruder Nicolas wurde dafür zum Prior und Bischof von Astorga gemacht. Das bronzene Crucifix für den Altar wurde in Italien bestellt; der Herzog von Terranova liess es durch Domenico Guidi anfertigen; es kam im November 1659 in Madrid an und wurde von Velazquez hinggebracht und aufgestellt.

Vor der Ueberführung wurden die Särge der Vorfahren geöffnet. Man fand die Leiche des Kaisers fast unverändert. Am 15. März kam der König und stieg in jenes Gewölbe herab. Beim Anblick seines Urgrossvaters sagte er zu Haro: „*Don Luis, honrado cuerpo*“, worauf jener erwiderte: *Si señor, muy honrado*. Der venezianische Gesandte Quirini, der die Mumie Carl V genau untersuchte, schreibt: „Man erkennt sehr gut die Aehnlichkeit mit seinem Bildnisse. Er hatte einen ziemlich grossen blonden Bart; der Körper war unter gewöhnlicher Grösse, die Knochen dünn (*minute*), das Fleisch mager und vertrocknet (*adusta*). Nase und Lippen, Finger und Zehen waren entstellt von der Gicht, die auch die Todten nicht verschont; nach einem Jahrhundert sah man noch die Zeichen der erlittenen Schmerzen“¹⁾.

In der Mitte der Kirche wurden fünf Katafalken errichtet, ausgeschlagen mit goldgesticktem Sammet und Kronen darauf; in der ersten Reihe Philipp II und III, dann erhöht der Kaiser, endlich nach dem Altar zu die vier Königinnen, Elisabeth von Portugal und Margaretha von Oesterreich, Elisabeth von Bourbon und Anna von Oesterreich. Die Beisetzung der Urnen (bei der des Kaisers legte Philipp IV selbst Hand an) geschah am 16. März 1654. —

Dieser Akt hatte auf den fünfzigjährigen Monarchen tiefen Eindruck gemacht. Die Vorstellung, dass auch er in nicht gar langer Frist eine Nische dieses Pantheon beziehen werde (er soll sich selbst einmal hineingelegt haben), das Wort seiner Hoftheologen, dass er dem Wunderwerk Philipp II erst die Krone aufgesetzt habe²⁾, erweckte den Wunsch, in noch anderer Weise

¹⁾ Depesche vom 25. März, Frari.

²⁾ Corona de esta maravilla, nennt Santos das Pantheon.

für S. Lorenzo el Real Sorge zu tragen. Er beschloss der Kirche 41 ausgewählte Gemälde, die in den letzten Jahren, meist durch Geschenke, in seinen Besitz gekommen waren, zu verehren. Gemälde der ersten italienischen Meister: Raphael, Tizian, Paul Veronese und Tintoretto. Nichts gab es, das geeigneter gewesen wäre, den Glanz des Klosters zu erhöhen.

„Seine Majestät bemerkte (nach de los Santos Worten), dass mehrere Räume, insonderheit die Sakristei, arm an Gemälden seien, und er schritt sofort zur Abhülfe, indem er eine Anzahl heiliger Bilder aus denen seines Palasts wählte. Indem er sich von ihnen trennt, gibt er ein neues und besonderes Zeugniß seiner Liebe zu diesem heiligen Hause, und wie er, um es prachtvoll auszustatten, nie sich bedenken wird (wenn es nöthig ist), das von ihm bewohnte des werthvollsten zu berauben.“

Es dürften indess noch andere Beweggründe mit im Spiel gewesen sein.

Zu den vorzüglichsten dieser Gemälde gehörten die vier, welche D. Luis de Haro bei der Versteigerung des Nachlasses Carl I Stuart erworben hatte. Es waren die sogenannte Perle Raphaels (für die der Commissär Major Edward Bass am 23. Oktober 1651 2000 Pfund zahlte), die heilige Familie des Andrea del Sarto (Prado 385, £ 230), Paolo's Hochzeit zu Cana (534) und Tintoretto's Fusswaschung (im Kapitelsaal des Escorial, £ 250).

Als das Parlament am 23. März 1648 die Inventarisirung und Veräußerung des Nachlasses des gemordeten Königs beschloss, hatte Spanien das Glück, einen Diplomaten in London zu besitzen, der sich von Anfang an mit den Parlamentariern auf besten Fuss zu stellen verstanden, D. Alonso de Cárdenas. „Der spanische Gesandte, heisst es in einem gleichzeitigen Tagebuch¹⁾, war der erste, der diese Sachen kaufte. Er hat von dem Holzhändler Harison dergleichen bis zu £ 500 an Werth erworben; vom Schneider Murray und andern zwei Gemälde Tizians, eine Venus, Halbfigur, und die Juweliere für £ 50 [Galerie des Belvedere Nr. 508]. Ein Cardinal sitzend und zwei Alte hinter ihm, von Tintoretto, £ 800. Der Staat gab ihm die elf Kaiser Tizian's, sammt dem zwölften, gemalt von van Dyck. Diese kosteten den König hundert £ das Stück, und 12000 (?) sind ihm dafür geboten worden. [Nach Walpole's Anecdotes II, 116 kaufte sie D. Alonso für £ 1200]. Er besitzt die berühmte Venus des

¹⁾ Egerton manuscripts 1636. British Museum.

Tizian, für welche dem König £ 2500 geboten wurden.“ [Die Venus mit dem Orgelspieler, Prado 1651].

Hierzu kommt noch das Bildniss Carl V. mit dem grossen Hunde, das Sir Balthasar Gerbier am 21. Juni 1651 für £ 150 erstand; Tizian's Ruhe auf der Flucht (Prado 472), Palma's Bekehrung des Paulus (£ 100, Prado 325), David mit dem Haupte Goliaths (£ 100, Prado 324); das frühe Bild Tizian's, der Admiral Pesaro vor Alexander VI (im Museum zu Antwerpen). Der florentinische Gesandte nennt noch eine „Porzia Romana“, d. h. Lucrezia. Diese sei mit zwei Madonnen und den zwölf Kaisern, zusammen fünfzehn Tizians, im September 1652 in Madrid angekommen¹⁾.

Man kann sich denken, dass Philipp IV, der trotz allem ein Mann von Gefühl war, über diese Sachen des unglücklichen Fürsten, der einst Gast des Palasts gewesen war, seine eignen Gedanken hatte. Es war das Eigenthum der rechtmässigen Erben, das er hier bekam. Die Anhänger Carl Stuarts und seines Sohnes sprachen von der Beeiferung der europäischen Fürsten, sich ihren Antheil an dieser Beute zu sichern, mit Bitterkeit. Durch den Verkauf ausser Landes ging die Hoffnung späterer Restitution verloren. Im Hinblick auf diese hatten Freunde des Königs viele der werthvollsten Stücke an sich gebracht. In der That wird in den spanischen Berichten jeder Antheil Philipp IV an dem Geschäft ferngehalten. Haro hat sie auf eigne Hand gekauft; bei ihrer Ankunft in Madrid entdeckt man, dass sie werth sind dem König gezeigt zu werden, und Haro legt sie ihm zu Füssen. Dass man kein reines Gewissen hatte geht auch aus einer Erzählung Sir Edward Hyde's hervor, der mit dem 76jährigen Cottington als Gesandter Carl II in Madrid war, als das Schiff aus England in Coruña ankam. Im Januar 1651 erhielten sie plötzlich ihre Pässe. Sie erfuhren später den wahren Grund: sie sollten nicht Zeugen sein, wie das Eigenthum ihres Königs ins Schloss zu

1) Al Sigr. Don Luigi d'Haro sono venuti, di Londra, 15 quadri del Tiziano, comprati da S: Ecc^a: scudi 16.^{ma} e sono li 12 Cesari, che già furono delli Sigr: Duchì di Mantoua, due Madonne, et una Porzia Romana. Li 12. Cesari il Sigr: Don Luigi d'Haro li à donati à S. M^{ta}, et anno un poco patito, e dicono, che uno è quasi guasto affatto, vi è la copia, di mano di Van Dich, che molto ben rimedia al male, et sono stati graditi dal Re, come meritano opere tanto insigne. Depesche des florentinischen Residenten vom 9. September 1652. Die zwölf Kaiser befanden sich bis zum Ende des Jahrhunderts in der Galeria de mediodia des Palasts. Eine Lucrezia war noch im Jahre 1772 in Buen Retiro.

Madrid gebracht wurde. — Der Transport geschah auf achtzehn Maulthieren¹⁾.

Wir verstehen also jene Stimmung, die Philipp IV antrieb, von den englischen Gemälden die welche sich dazu eigneten aus seinem Hause zu entfernen; sie die in so erschütternder Weise an die Wechsel des Schicksals erinnerten, an jenen ernstesten, zur Einprägung des *desengaño* bestimmten Ort zu versetzen.

In der unmittelbar nach der Aufstellung verfassten Beschreibung des P. de los Santos wird in der That Carl Stuarts und seines Schicksals gedacht, seine Liebe zu den Künsten gepriesen, und wie „bei seinem tragischen Tod die Sorge und Arbeit vieler Tage an einem in den Staub sank“. Auch die spanischen Geber werden überall namhaft gemacht.

Von D. Luis de Haro erhielt der König ausserdem noch (abgesehen von jenen 28 Stücken von Paul Bril und Bassano für sein Lesezimmer nach dem Garten der Priora zu): ein Ecce Homo von Paul Veronese, und eine Gefangennehmung Christi von Luca Cambiaso. Dem Minister schlossen sich an vier Granden, sämmtlich Vicekönige von Neapel. Die Reihe beginnt mit Monterey (seit 1635) und schliesst mit dem Grafen von Castrillo (seit 1653). Grade um die Mitte der dreissiger hatte ja die Sammellust Philipp IV begonnen. Auch lesen wir in den Inventaren des Palasts wenig von Geschenken aus früherer Zeit; von Alba wird nur eine Ansicht Neapels mit dem Posilipp erwähnt; ein heiliger Sebastian Tizians, der dem Vicekönig Grafen von Benavente gehört hatte, stammte wol aus dessen Nachlass. —

D. Emanuel de Guzman, Fonseca y Zúñiga, Graf von Monterey, Präsident des Raths von Italien, war durch Länge der Geschäftspraxis die massgebende Person in italienischen Fragen, obwol er, wenn man Camillo Guidi glauben darf, ein Erzfeind dieser Nation war. Er war eine Null als Staatsmann, Regent und Feldherr; aber sein winziger Körper umschloss die Habgier, Prunk- und Genussucht eines Riesen. Die hervorragendsten Eigenschaften damaliger spanischer Gewalthaber waren in ihm am vollständigsten beisammen. Hochfahrend, „ein Verächter Aller“, falsch, rachsüchtig, interessirt, nörgelnd, vermochte er selbst im Felde keinen Tag ohne seinen Stab von Comödianten und Courtisanen zu existiren. Die Beute, welche dieser unersättliche moderne Verres aus Italien mitbrachte, war die um-

¹⁾ Clarendon, History of the rebellion. VI, 457. Oxford 1826.

fangreichste, die je am Molo zu Neapel eingeschiff worden ist, über zweitausend Ballen. Im Jahre 1633 sah der florentinische Gesandte zwölf Wagenladungen mit Gemälden in Madrid einfahren. Die Silbersachen, Tapissereien, Gemälde, Juwelen und die Millionen erlaubten ihm sein Haus auf einem Fuss zu führen, der das königliche in Schatten stellte. Er war es, der die ferraresischen Jugendwerke Tizian's Philipp IV mitbrachte.

Von ihm kamen in den Escorial: Sebastian del Piombo's kreuztragender Heiland (Prado 395); die Himmelfahrt Mariae von Annibal Carracci (90) und ein Tizian zugeschriebenes Ecce Homo (48). Das Meiste liess er in sein Kloster zu Salamanca bringen, aus dem er selbst eine Art Escorial machen wollte.

Sein Nachfolger, D. Ramiro Felipe de Guzman, war ein armer Ritter als Olivares ans Ruder kam. Der Vitterschaft verdankte er die Verbindung mit dessen einziger Tochter und den Herzogtitel von Medina de las Torres. Man rühmte seine Redegewandtheit; sonst war er ein eitler, charakterloser, bequemer Lebemann. In zweiter Ehe verband er sich mit der reichsten Erbin von Neapel, Anna Colonna. In Erpressungskünsten blieb er hinter Don Emanuel kaum zurück. Die dem Escorial bestimmten Stücke sollen nur wenige von den zahlreichen sein, die er S. Majestät verehrte.

Der köstlichste Raphael, den Spanien je besessen hat und der noch jetzt die wahre Perle der Madrider Sammlung ist, die Madonna mit Tobias, die letzte die er eigenhändig ausgeführt, hatte Medina mit Hülfe des gefälligen Dominikanergenerals Ridolfi aus der Capelle der h. Rosa in S. Domenico zu Neapel weggenommen, worüber sich dieser in Rom zu verantworten hatte; den Prior, der sich widersetzt, hatte er aus der Stadt wegschleppen lassen.

Von ihm stammen Correggio's Noli me tangere (Prado 132); die Pordenone genannte Madonna mit den hh. Antonius und Rochus (ein Giorgione 341); die Ruhe auf der Flucht mit der h. Catharina, jetzt das lieblichste Bild des Meisters in der Nationalgalerie zu London, und die (verschollene) Reinigung der Maria von Paul Veronese. — Unter den Stücken die der König für sich behielt, waren P. Brueghels fünf Sinne, die D. Ramiro von dem Herzog von Neuburg bekommen hatte, ein Geschenk des Cardinalinfanten an diesen letztern.

D. Juan Alfonso Enriquez de Cabrera, Admiral von Castilien (1644—46) gab die beiden Paolos: Christus in der Vorhölle

und die Marter des h. Ginés (Prado 530); ferner ein verlornes Bild Caravaggio's, S. Margaretha einen Todten erweckend.

Endlich hatte der noch in Neapel (1653) regierende D. Garcia de Avellanada y Haro, Graf von Castrillo, bereits einen dritten Raphael geschickt; den Besuch der Maria bei Elisabeth (Prado 368), das für S. Silvestro zu Aquila in den Abruzzen gemalte und dort mehr als ein Jahrhundert lang eifersüchtig bewahrte anmuthige Bild. —

Diese italienischen Gemälde waren selbst nach ihrem heutigen Geldwerth nur ein kleiner Theil des Raubs, welchen die immer nur sehr kurze Zeit regierenden Vizekönige dem ihnen anvertrauten Reiche abpressten, allerdings aber das einzige was nicht rasch in alle Winde zerstob. Ihre stolzklingenden Namen:

Scaurus und Fabius heisst ihr wie sonst, doch erröthen der Ahnen
Bilder im Vorsaal euch; (A. W. Schlegel)

erinnern an der einst in Europa so hochangesehenen spanischen Staats- und Regierungskunst Entartung zu wüster Paschawirthschaft. Unter diesen Gebern sind drei Guzmans¹⁾, der Neffe, der Schwager und der Schwiegersohn des Olivares. Die neapolitanische Revolte, deren Zusammentreffen mit der Freiebung Hollands wie eine Schicksalswarnung aussah, war in sich selbst zerfallen; dennoch hatte man sich nicht versagen können, mit blutiger Härte zu strafen. Angesichts dieser vier Namen aus der Schaar der gierigsten und unfähigsten Blutsauger, die je der Fluch eines Volkes und Landes gewesen sind, deren Aussaat noch jetzt geerntet wird, nachdem ihre Tyrannei längst in Nichts zerfallen ist, kann man nicht umhin, selbst der Bornirtheit spanischer Hoffart zuzutrauen, dass der Gedanke einer Art Sühne des Raubs vorgeschwebt habe, als Philipp sich dieser Kunstwerke entäusserte und sie in jenes heilige Haus stiftete, das sich über dem Staub seiner Ahnen (und bald dem eignen) erhob.

Die Aufstellung der 41 Gemälde wurde also Velazquez übertragen. Der bevorzugte Raum sollte die schöne Sakristei sein, ein 108 Fuss langer und 30 breiter Saal mit flachem Tonnengewölbe, der sein Licht durch neun hohe Fenster über dem Gesims der linken Langseite empfängt. Sie war dort der günstigste Aufstellungsraum für Gemälde. Sigüenza sagt, beim Eintritt scheine sich immer sein Herz zu erweitern. Schon Philipp II

¹⁾ Si no era liberal por lo que tenia de *Guzman*, sagt Novoa von Haro, Docum. inéd. 69, 112.

hatte hier einige seiner Tizians hingebraucht: den Zinsgroschen, die büssende Magdalena, Ecce Homo und Dolorosa, die heil. Catharina und eine Maria mit dem Kinde. Das Altarbild war bisher ein Roger van der Weyden, der Gekreuzigte, lebensgross, zwischen Maria und Johannes (jetzt hinter dem hohen Chor), aus der Karthause von Brüssel. Dreissig Gemälde wurden für diese Sakristei bestimmt, die übrigen für die Antesakristei und andere Räume; nur für fünf fand man ihres Umfangs wegen noch keine passende Verwendung.

Den Hauptplatz über dem Hochaltar, wo seit Carl II das Wunder der heil. Forma von Claudio Coello steht, erhielt die „Perle“ Raphaels. An die lange Wand gegenüber den Fenstern kamen sechzehn Bilder, in zwei Reihen übereinander, sieben über den Schränken, neun über dem Gesims. Den Ehrenplatz in der Mitte erhielt die Fusswaschung des Tintoretto, sie verdrängte die Kreuzabnahme desselben Roger van der Weyden. Ihr zur Seite rechts stand die heilige Familie des Andrea del Sarto, ein Ecce Homo Paolo's, zwei Passionsbilder des Cambiaso. Links Tizians Gebet im Garten, Raphaels Visitation und die Gefangennahme von Tizian. — In der obern Reihe hing über der Fusswaschung die Magdalena Tizian's; zur Rechten ein Caravaggio, Tizians Zinsgroschen, Annibale's Asunta, Paolo's Opfer Abrahams; links Christus mit dem Kreuz von Sebastian, Correggio's Noli me tangere, zwei Guidos.

An der Eingangswand war der sogenannte Giorgione (Prado 236, ein Palma vecchio), Tizian's Christus dem Volk gezeigt; desselben Ruhe auf der Flucht mit der heil. Catharina und der Pordenone genannte Giorgione.

Zwischen den Fenstern der früher einzige Raphael: Maria mit dem Kinde und Johannes; Tizian's heiliger Sebastian, die Kreuzigung, der Täufer und eine Halbfigur der h. Margaretha mit dem Drachen; von Tintoretto zwei h. Magdalenen, Sebastian's Christus in der Vorhölle, Schiavone's Geburt des Heilands, van Dyck's heil. Hieronymus.

In den Vorsaal kamen: Tizian's Flucht nach Aegypten und Grablegung, Paolo's Könige aus Morgenland und Predigt des Täufers, Rubens' Emaus, van Dyck's Madonna mit der h. Magdalena, Ribera's Peter und Paul.

Obwol man das beste für die Sakristei ausgesucht hatte, so gab es doch einen Raum, der sie noch an Kostbarkeit der Ausstattung übertraf. Diess war die Aula de S. Escritura, ein Saal

für den theologischen Unterricht der Mönche, der freilich nur durch ein grosses Fenster im Osten Licht empfängt. Hier sah man bereits: die berühmte Glorie, die Tizian für Carl V gemalt; die beiden grossen Stücke, welche Paolo und Tintoretto für den Hochaltar der Hauptkirche gemalt hatten: die Verkündigung und die Geburt; die grosse heil. Margaretha mit dem Drachen und den büssenden Hieronymus von Tizian; El Mudo's letztes Werk: die Bestattung des heil. Laurentius. Dazu kamen jetzt als Geschenke des Königs: die Madonna mit dem Tobias von Raphael, eine Grablegung und ein Ecce Homo Tizians, Christus in der Vorhölle und die Marter des h. Ginés von Paolo. —

Die Mehrzahl aller dieser Gemälde wanderte in unserm Jahrhundert in das Museum von Madrid, nur wenige blieben im Escorial, einige sind verschollen oder ins Ausland entführt worden. Die leeren Plätze sind mit einer ziemlich kläglichen Sammlung zusammengelesener Bilder ausgefüllt worden.

Die Memoria.

Längst war bekannt, dass Velazquez auch die Feder geführt hatte. Zwar besitzt man von ihm keine Briefe, keinen Vers; aber er hatte Beschreibungen von Bildern alter Meister aufgesetzt. Palomino nachdem er (Museo III, 343) erzählt, dass der König ihm im Jahre 1656 die Aufstellung der dem Escorial überwiesenen Gemälde übertrug, fährt fort: „Von diesen verfasste Velazquez eine Beschreibung oder Denkschrift, in welcher er Bericht erstattet über ihre Vorzüge, Historien, Urheber, und über den Platz wo sie aufgestellt wurden, um dieselben Seiner Majestät vorzuführen (*manifestar*); und zwar so vollendet in der Form und so sachgemäss (*con tanta elegancia y propiedad*), dass sie ein Beweis ist seines Wissens und seiner grossen Kennerschaft; denn so bedeutend sind diese Gemälde, dass sie eigentlich nur durch ihn das verdiente Lob empfangen konnten.“

Obwol keine Aeusserung von irgend Jemand sonst bekannt war, der das Aktenstück gesehn hatte, so war doch nichts wahrscheinlicher, als dass es noch in irgend einem Archiv verborgen sein möchte, welche Vermuthung auch Stirling ausgesprochen hat. Und wirklich wurde man im Jahre 1871 durch die Nachricht überrascht, dass es Sr. Adolfo de Castro in Cadiz gelungen sei, die Memoria zu entdecken, aber merkwürdiger Weise

in einem Druckstück, einem Unicum. Nach diesem ist sie in den *Memorias* der *Academia Española*, August 1872 von Cañete, und später 1874 zu Paris von Ch. Davillier mit französischer Uebersetzung und Noten herausgegeben worden, nebst einem radirten Bildniss des Malers von Fortuny¹⁾.

Die Memoria besteht aus zwei Theilen. In dem ersten werden die neuen Bilder beschrieben, nach der Ordnung der Geber; im zweiten Theil wird ihre Aufstellung beschrieben.

Der Jubel der Freunde des Velazquez über ein solches Geschenk — 32 Druckseiten von seiner Hand und mit Auslassungen über die grössten Meister Italiens — wurde indess sofort etwas ermässigt durch die Wahrnehmung, dass das Werkchen nach Inhalt und Form so gut als nichts Neues enthielt. Alles war seit mehr als zweihundert Jahren bereits gedruckt, mehrmals aufgelegt worden, aus einem Werk in das andere übergegangen und von Tausenden zu Hause und dort gegenüber den Bildern gelesen worden.

Der Pater Fray Francisco de los Santos nämlich, Lector der Heil. Schrift im Kolleg des Escorial, hatte in seiner 1657 erschienenen „Kurzen Beschreibung des Klosters von S. Lorenzo el Real“, ohne seine Quelle anzuführen, den ganzen Inhalt der Memoria, und bis auf wenige unbedeutende Weglassungen, Aenderungen der Ausdrucksweise und Einschaltungen, vollkommen wörtlich seinem Werke einverleibt, so gewandt zwar, dass bisher Niemand die Spuren einer fremden Hand darin bemerkt hatte. —

Der uns nun vorliegende Druck der Memoria mit dem Namen des wahren Verfassers auf dem Titel war jedoch nicht von diesem selbst veranstaltet worden. Ein Schüler und Verehrer, der achtzehnjährige D. Juan de Alfaro, ein Cordobese von vornehmer Familie, wurde durch das Erscheinen der *Descripcion* des Paters in solche Entrüstung versetzt, dass er, eifersüchtiger auf den Schriftstellerruhm seines Meisters als dieser selbst, dessen Rettung vor der Nachwelt unternahm, vielleicht auch, den

¹⁾ Mémoire de Velazquez sur 41 tableaux, par le Baron Ch. Davillier. Paris 1874. Der Titel des Originals lautet: Memoria | de las pinturas, | que la magestad Catho-lica del Rey nuestro Señor Don Philipe | IV. embia al Monasterio del Escorial, este año de M. D. C. LVI. | descriptas, y colocadas, | por Diego de Sylva Velazquez, — — la ofrece, dedica, y consagra | a la Posteridad, | D. Juan de Alfaro. | Impresa en Roma, en la Oficina de Ludouico | Grignano, año de M. D. C. LVIII. 16 Bl. 8º.

59jährigen mitfortreissend, seine Erlaubniss zur Veröffentlichung der kleinen Denkschrift erhielt. In jugendlicher Ungeduld, um den zeitraubenden Weg durch die Censur zu ersparen, kam er auf den Gedanken, den Druckort Rom und eine dortige Officin zu fälschen; auch hierzu drückte der Schlossmarschall ein Auge zu.

Alfaro's Absicht wurde freilich so gut wie gar nicht erreicht, wenigstens nicht für die Nachwelt der nächsten zwei Jahrhunderte. Das Büchlein ist rasch verschollen, ja bis jetzt hat man nirgends eine Erwähnung oder Anspielung auf seine Existenz gefunden. Selbst der Herausgeber scheint sich kein Exemplar aufgehoben zu haben. Wenigstens hat es Palomino in dessen Nachlass, der ihm für seine Forschungen über Velazquez zur Verfügung stand, nicht gefunden. Alfaro kann auch in seiner ausführlichen Erzählung der letzten Lebensjahre seines Meisters, einer Hauptquelle der Biographie Palomino's, dieses für ihn so aufregenden Vorfalles nicht gedacht haben. Denn letzterer, der die spanischen Kunstbücher sorgfältig gesammelt und verzeichnet hat und im Citiren mit einem Catedrático von Salamanca wetteifert, würde diesen raren Druck gewiss nicht vergessen haben, wenn er ihn je gesehen, oder davon gelesen und gehört hätte.

Der glückliche Entdecker spricht in seinem Bericht an die spanische Akademie¹⁾ von dem Schweigen sämmtlicher Schriftsteller über die Denkschrift des Velazquez. „Dieses tiefe Schweigen von fast zwei Jahrhunderten hat der Il^{mo}. Sr. Don Pedro Madrazo gebrochen, in seinem vortrefflichen Discurs über Velazquez.“ Dieser Herr erwähnt nämlich darin die Notiz des Palomino, um hinzuzufügen, „dass wir die Memoria zu unsrem Leidwesen für verloren achten“ (*que creemos lastimosamente perdida*).

Dieses schöne Wort vom *profundo silencio* zweier Jahrhunderte bis auf den Exc^{mo}. Sr. Madrazo (1870) ist indess nicht ganz genau. Sir W. Stirling hatte bereits im Jahre 1848 in seinen Annalen der Künstler Spaniens und in der daraus entnommenen Biographie des Velazquez nicht nur die Memoria erwähnt, sondern sogar die Vermuthung hinzugefügt, dass de los Santos sie in seiner Beschreibung des Escorial benutzt haben möge²⁾. Dem berühmten

¹⁾ Cadiz 18. März 1871. *Memorias de la Academia Española* 1871. 481.

²⁾ He drew up a catalogue of the whole, noting the position, painter, history, and merits of each picture, a paper which probably guided Fray Francisco de los Santos in his description of the Escorial, and may perhaps still exist in the royal archives. *Annals of the artists of Spain* II, 654 f. London 1848.

Bibliophilen von Cadiz ist also dieses Hauptwerk über spanische Maler und die auch ins Französische übersetzte Biographie des Velazquez unbekannt geblieben. Die Vergleichung beider Texte zeigt jetzt in überraschender Weise, wie der schottische Edelmann den Nagel auf den Kopf getroffen hatte. Hätte dieser geistvolle und gelehrte Mann seine Vermuthung weiter verfolgt, hätte er den Versuch gemacht, die Bestandtheile der verlorenen Denkschrift in dem Escorialwerk aufzustöbern: er brauchte bloss die auf jene 41 Gemälde bezüglichen Stellen abzuschreiben, einige theologische Sätze zu streichen und das Ganze in seine natürlichste Ordnung zu bringen: so hätte er die Memoria des Velazquez ungefähr so vor sich gehabt, wie sie nun Sr. de Castro entdeckt hat. —

Die Arbeit des Malers hat also lediglich dazu gedient, den Glanz des Namens des Pater de los Santos als Schriftstellers und Kunstverständigen zu erhöhen, der dann freilich durch die Entdeckung des Originals das er abgeschrieben, zu jähem Fall gekommen ist. In jener Zuschrift an die spanische Akademie ist Don Adolfo mit dem Prior von S. Lorenzo nicht sanft umgegangen. Als dieselbe Akademie im Jahre 1729, im zweiten Bande ihres Dictionario, diesen auf Grund seiner Description unter die Auktoritäten der Sprache aufnahm, meinte sie (ihm zufolge) eigentlich den Velazquez. Sie hatte die fünf Blätter (soviel sind es im Ganzen) unter den 163 der Description von 1682 im Auge, welche aus seiner Memoria entlehnt waren, ohne dass ihr der gewaltige Abstand alles übrigen von diesen fünf Blättern aufgefallen war. „Wo wäre der gelehrte Kenner (wie ein Engländer im Jahre 1746 Santos genannt hatte) geblieben, ohne Sigüenza und Velazquez!“ ruft er aus. Die Akademiker haben auch sofort jenes von ihren Vorfahren begangene Versehen wieder gut gemacht, gleichsam den „Usurpator“ von seinem Ehrenplatz heruntergestossen. Die Vorlesung der Memoria versetzte diese Körperschaft in solche Aufregung, dass sie den Maler sofort jenen *testi di lingua* zugesellte, — „weil man in seiner exakten und lakonischen Beschreibung und in seinen kritischen Urtheilen über die Gemälde, Wörter und technische Redewendungen auf die Kunst bezüglich findet, deren er sich mit Meisterschaft bedient hat“. Unstreitig ein Beweis, dass bis dahin Keiner von diesen Unsterblichen die Description des Escorial gelesen hatte; wie hätten sie sonst durch das Vorgelesene so überrascht werden können? —

Versuchen wir uns das Nähere dieser Abenteuer einer Schrift zu vergegenwärtigen.

Francisco de los Santos hatte sein auf Wunsch des Königs unternommenes Buch über die „Vollendung des Escorial durch Philipp IV“, d. h. über das Pantheon und die Ueberführung der königlichen Reste in dasselbe (1654) bereits unter der Feder, als das Geschenk der einundvierzig Bilder ankam. Velazquez brachte dieselben im Jahre 1656 an Ort und Stelle, liess sie aufhängen und erstattete dann Bericht an S. M. Nun aber datirt das Privileg der Descripcion bereits vom 15. Oktober desselben Jahres 1656, sie hatte also damals schon einige Zeit dem Censor vorgelegen, und auch der Druck war vor dem 20. März 1657 beendigt, denn an diesem Tage wird die Uebereinstimmung desselben mit dem Originalmanuscript von der Censur bescheinigt. Einen Folianten von 184 folios schüttelt man nicht aus dem Aermel; zu der Zeit folglich, wo dem Verfasser die Memoria von dem Könige mitgetheilt worden sein kann, muss er sein Buch in der Hauptsache bereits fertig gehabt haben. Er hat also deren Inhalt noch in der letzten Stunde vor der Einsendung des Manuscripts an die Censurbehörde an den betreffenden Stellen nachtragen müssen; wobei er sich noch die Zeit nahm durch jene theologischen Glossen im eignen Geschmack den Text des Malers zu verzieren. Mit solchem Geschick wie gesagt, dass seine Arbeit völlig aus einem Guss scheint. Ja er hat in der Geschwindigkeit auch noch von dem Maler gelernt: denn in mehreren schon damals aus eignen Mitteln hinzugefügten Beschreibungen ahmt er dessen Manier nach und bedient sich derselben Kunstausdrücke.

Dass der Pater, der in der Kunst Laie war, bei einer solchen Arbeit fremde Hülfe suchte, z. B. in den architektonischen Abschnitten, verstand sich ja eigentlich von selbst. Er hat aber auch daraus gar kein Hehl gemacht. Er gesteht im Prolog (auch diese Stelle hat Sr. de Castro übersehen), dass er nicht einen, sondern mehrere für solche Dinge besser ausgerüstete Männer getroffen habe, die ihm ihren Beistand gewährt. Wie hätte er sonst ein solches Werk in so kurzer Frist zu schreiben gewagt!¹⁾ Man hat ihm auch die Benutzung seines Vorgängers

¹⁾ Y á no haver topado otras [fuerzas] de mayor caudal, que me diessen la mano para conseguir la empresa, nunca intentara en pocos dias el trabajo de muchos tiempos.

Sigüenza zum Vorwurf gemacht und daraus geschlossen, dass das Plagiat so zu sagen in seinem Charakter gewesen sei. Allein er hat im Prolog offen erklärt, dass er für das alte, vor seiner Zeit vorhandene nur einen Auszug der „Geschichte des Ordens des heil. Hieronymus“ geben werde. Diese Entlehnungen aus Sigüenza gehören also zu dem seinem eignen Berichte behufs Abrundung hinzugefügten allgemeinen Theil.

Anders verhält es sich freilich mit denen aus der Memoria. Die Abschnitte über die Geschenke des regierenden Monarchen gehörten dem Theil des Buchs an, den er als eigne, neue Arbeit gab; seine Quelle war nicht durch den Druck bekannt, wie dort, er hat nicht bloss benutzt, sondern abgeschrieben; und doch hat er den Namen verschwiegen. Ein etwas naives Verfahren, selbst für jenes Zeitalter der Compileren und seiner viel lockern Etikette bei Benutzung fremden Eigenthums!

Vielleicht aber fand nicht blos die Benutzung (was sich von selbst versteht, denn die Denkschrift konnte er nur zu diesem Zwecke erhalten haben), sondern auch die Verschweigung des Namens mit Wissen und Willen des Velazquez statt. Vielleicht legte dieser, als Künstler und Bewerber um ein Ritterkreuz, auf diess Erzeugniss seiner Feder keinen sonderlichen Werth, er wollte, zufrieden mit seinem Künstlerruhm, nicht gern als Bücherschreiber erscheinen. Man kennt die Begriffe des damaligen spanischen Adels von gelehrtem und literarischem Verdienst. Es ist ja kaum denkbar, dass der Hofkaplan etwas gethan haben sollte, was seinem Herrn und dessen hochbegünstigtem Schlossmarschall hätte missfallen können. Ihnen konnte ja der Diebstahl keinen Augenblick verborgen bleiben. Aber wie mochte Velazquez dann gleich darauf dem Alfaro die Erlaubniss zur Herausgabe der Schrift unter seinem Namen und damit zur öffentlichen Blossstellung des Paters geben?

Nun gar, nachdem ein Jahr darauf seine Quelle im Druck erschienen war, Jedermann den Beweis des Plagiats in der Hand hatte: wie konnte der Prior in den spätern Auflagen eine Erklärung oder Beschönigung seines frühern Schweigens umgehn? Dazu bot sich eine gute Gelegenheit, als er in der Auflage von 1681 ein Gemälde des Velazquez, den bunten Rock des Joseph, zu beschreiben hatte, welches Philipp IV noch vor seinem Ableben für den Escorial bestimmt hatte (S. 67).

„Philipp IV, heisst es hier, ehrte den Velazquez wegen seiner Vorzüge und treuen Dienste. Wie der königliche Palast,

so verdankt auch der Escorial seinen Bemühungen, dass er in der Malerei so merkwürdig ist wie als Bauwerk. Er hat die Sacristei, die Aulilla und das Kapitel des Priors eingerichtet, ja die Gemälde, mit welchen er sie schmückte, hat er selbst in verschiedenen Theilen Europa's zusammengebracht. Er war ein Mann von vielgepriesenem Geschmack und Urtheil (*de famoso gusto y eleccion*), vorzüglich in Bildnissen; aber an diesem Gemälde sieht man, dass er es nicht weniger war in allem was er angriff.“ Hier meint man müsse ihm die Hand gezuckt haben hinzusetzen: vorzüglich sogar, wenn er den Pinsel mit der Feder vertauschte, denn wir verdanken ihm schätzbare Winke für diess Buch u. s. w. —

Gewiss ist kaum je eine Entdeckung im Bereich der Kunstliteratur mit mehr Spannung aufgeschlagen worden, wie diese Blätter des Velazquez über italienische Gemälde. Sie haben ein höheres Interesse als das einer Reliquie oder Kuriosität. Wir sollen hören, wie in einem solchen Malerkopfe Tizian und Correggio, Raphael und Andrea sich spiegelten. Ein Künstler der eine fast vierzigjährige Praxis, Verwaltung eines Gemälde-schatzes wie der königliche von Spanien, zwei Reisen in Italien zum Zwecke von Studium und Ankäufen hinter sich hatte.

Schenken wir jedoch zuerst der Form der Schrift einen Blick.

Sie war nach Palomino ein Bericht an den König, der amtliche Bericht seines Schlossmarschalls über die Erledigung eines gewissermassen in seine Kompetenz fallenden Auftrags.

Dieser Schlossmarschall scheint sich indess aus bürokratischen Formalitäten wenig zu machen. Er beginnt seine Rede etwas *cavalièrement*, sogar ohne Anrede seines hohen Auftraggebers an den er schreibt, ohne Bezeichnung des Befehls, den zu erledigen er sich anschickt. Er fällt mit der Thür ins Haus. Statt des Namens Philipp IV, den man erwartet, finden wir den Namen Carlos Estuardo, des vor acht Jahren hingerichteten Königs von England. Also ganz im Geschmack eines modernen Essay, der gleich *in medias res* geht und des Lesers Aufmerksamkeit durch ein sensationelles Motiv zu fesseln trachtet.

Erst auf der Schlusseite kommt was eigentlich in den Anfang gehörte. Es heisst da: „S. M. bemerkte, dass einige Räume (des Escorial) zu dürftig mit Gemälden ausgestattet wären und sie verschob die Abstellung dieses Mangels keinen Augenblick. Eine Fürsorge (*providencia*) ohne Zweifel seines erhabenen Ahnherrn: denn wenn letzterer seiner grossen Frömmigkeit die Errich-

tung dieses heiligen Wunderwerks vorwegnahm: so liess er doch noch hinlänglich Platz übrig, damit der königliche Geist des Enkels durch dessen Ausschmückung und Bereicherung bewirke, dass seine Mönche in geziemender Dankbarkeit unablässig Gott bitten um Segnung und Verlängerung eines Lebens das so wichtig ist.“

Hier sorgt also Philipp II in prophetischer Voraussicht für das Munificenzbedürfniss seines Enkels, dessen Geburt er nicht erlebte, indem er ihm, der eigentlich selbst gern einen Escorial gebaut hätte, wenigstens einige leere Plätze übrig lässt, welche dieser jedoch erst entdeckt, nachdem er bereits 33 Jahre regiert hat. Es mag hofmännischer Stil von damals sein, aber der Pater de los Santos fand es passend, die Stelle mit dem Takt des gesunden Menschenverstands zu vereinfachen¹⁾. Hofkaplan und Maler scheinen hier ihre Rollen vertauscht zu haben: jener schreibt schlicht und sachlich, dieser im schwülstig-absurden Stil byzantinischer *proskynesis*. Wir werden noch eine zweite Stelle der Art kennen lernen.

Gegenstand der Denkschrift war: das Inventar der 41 Gemälde und deren Aufstellung in den neuen Räumen. Aber wir erfahren weder vollständig noch deutlich, welches die 41 Gemälde waren. Im ersten und Haupttheil werden 24 Stücke besprochen, zum grössten Theil in der Reihenfolge der Geber, welche sie dem Könige verehrt hatten; dann wird die Anordnung derselben nachgeholt, im Zusammenhang mit den übrigen und einigen schon früher dort befindlichen; man sieht hier nicht immer, welches nun die neuen sind; fünf der kostbarsten, die noch nicht aufgehängt waren, werden gar nicht angegeben.

Betrachten wir nun den für uns allein interessanten Haupttheil: die Beschreibungen. Die 24 Artikel von ungleicher Länge (3—25 Zeilen) bestehn aus knappen, ganz anschaulichen Skizzirungen der Composition, durchflochten mit noch kürzern Bemerkungen über ihre Schönheit. Der Ton dieser Artikelchen ist lobend, ja begeistert, festlich. Kurze, bewegte Sätze, oft ohne copula. Die Terminologie, deren sich der Maler zur künstlerischen Charakteristik bedient, ist mehr ästhetisch als künstlerisch; sie giebt mehr den Eindruck, besonders den auf das an-

¹⁾ „Da sein königlicher Sinn überall da wo sein grosser Ahn in dieser erstaunlichen Schöpfung seiner Frömmigkeit ihm noch Platz frei gelassen, dessen Ausschmückung und Bereicherung sich zum Ziel setzte: so verschob er die Abstellung dieses Mangels keinen Augenblick.“

dächtige Gemüth, als dass sie über bestimmte Eigenschaften der Darstellung belehrte. Ich gebe eine *vollständige* Uebersicht.

Die Erfindung und das Motiv loben Ausdrücke wie: *invencion rara, capricho nuevo* (XI), *excelentísimo capricho* (II). Einmal kommt, bei dem heil. Sebastian (XVII) vor: *lindamente plantado* (hübsch gestellt).

Die Composition ist bei Paolo sogar über alles Lob: *el concierto y armonia del historiado superior al encarecimiento* (XI); er sagt auch: *disposicion rara*. Die Landschaft in der „Perle“ heisst *pais bien aplicado á las figuras*.

Die Schönheit des Heilands und der Maria Raphaels, Paolo's, Correggio's wird gepriesen: Christus ist *hermosísimo* (XI), *bellísimo* (XV); Mariens Antlitz *divino, hermosísimo y modesto* (VII), *hermoso y grave* (beim Tobias Raphaels V); die Magdalena Correggio's *bellísima* (VI).

Der Ausdruck des Angesichts der Mutter Gottes gegenüber dem Auferstandenen ist *de grande afecto* (XI): das jener Magdalena *de ternísimo afecto*; von Tobias und dem Engel heisst es: *es notable la devocion, reverencia y afecto*.

Das Colorit wird oft gelobt, und zwar bei den Meistern der römischen wie der venezianischen Schule, z. B. *pintado lindamente* (XV), *excelentemente* (XI), *colorido milagrosamente* (XX), *divinamente* (XVII). Paolo malt *con singular gracia y lindo gusto* (XII), er hat *nobleza y manera grande*; Sebastian *grandeza y fuerza*, Pordenone's (d. h. Giorgione's) Madonna ist gemalt *con muy buen gusto* (X). Caravaggio's Art wird als bekannt vorausgesetzt: *de aquella su manera*.

Hier begegnen uns auch einige Bemerkungen bestimmter, mehr fachmännischer Art. In der Landschaft bei Andrea (III) stimmen die Farben gut zur Composition (*bien á proposito*). Zweimal wird auf die Bedeutung gewisser Nebenfiguren aufmerksam gemacht. In der Hochzeit Paolo's und in der Purification sieht man eine Figur in gelbem, gestreiften Gewand (das einmal ein Negerknabe) in Verbindung mit einer weissen Fläche, das einmal einem Altartuch, das andremal ebenfalls einer Figur. Von diesen heisst es: *componen lo historiado maravillosamente* (VII); *sus manchas hacen gran harmonia á la composicion* (IV).

Sehr oft wird die Lebendigkeit und illusorische Naturwahrheit, zum Theil in hyperbolischen Ausdrücken gerühmt. „Wirklichkeit, nicht Gemälde“ (*verdad, no pintura* II) ist das Schlagwort. Das Jesuskind Paolo's *mas parece vivo y de carne que pintado* (VII). *Tienen vida; vivísima aptitud; rara viveza* hat die Armbewegung des Kindes bei Andrea; die Köpfe in der Hochzeit, der Henker Sebastians scheinen Bildnisse. Die Landschaft im *Noli me tangere* Correggio's täuscht und erheitert das Auge (*engaña la vista y la alegra igualmente* (VI).

Bemerkungen, wie die, dass ein Bild in der besten Manier des Meisters sei, zu seinen besten Sachen gehöre, weisen auf den weiten Erfahrungskreis des Kenners hin. Diess wird z. B. gesagt von Tizians Flucht nach Aegypten (VIII), von dem heil. Sebastian Tintoretto's (XII); von der Asunta Annibale's, „die in der Farbe grosse Aehnlichkeit mit Tintoretto zeige“. Das ebenfalls gerühmte Ecce Homo Tizians (XIV) gilt indess heute für Leandro Bassano.

Von einem Gemälde heisst es, hier habe sein grosser Meister sich selbst überboten: es ist die Fusswaschung Tintoretto's, aus S. Marcola in Venedig, wo der Verfasser eine Kopie gesehen hat, die man kaum als solche erkennt. Dieser Artikel, der längste von allen, ist zugleich der lebhafteste; und hier glaubt man in der That Velazquez sprechen zu hören (I S. 275). „Die Leichtigkeit und Eleganz (*gala*) wird auch den fertigsten und geübtesten (*el mas despejado y práctico*) Maler verblüffen“. Das Auseinandergehn des Raumes in die Tiefe ist so illusorisch durch die Darstellung der Luft (*aire ambiente*), dass man in dem Bilde herumspazieren zu können glaubt. „Jedes Werk wird neben ihm als Malerei erscheinen, diess allein als Wahrheit“. Das sind Worte, die des Malers eigenes Ideal auszudrücken scheinen; sie sind seinen Meninas und Hilanderas, und diesen noch mehr als dem Tintoretto, wie auf den Leib geschnitten. Sonderbar ist nur, dass ein solches Non plus ultra, das „an zweiter Stelle, aber nicht untergeordnet, der Perle Raphaels folgt“, so leicht zu kopiren war! — Die Vorliebe des Verfassers für die Venezianer tritt übrigens überall zu Tage. — Es kommen indess auch Stellen vor, wo die Worte des Künstlers nicht im Einklang zu stehen scheinen mit seinen Werken.

Die Memoria billigt es, dass Paul Veronese in der Hochzeit zu Cana unter so viel Bildnissen allein der Mutter Gottes keinen Bildniskopf gegeben habe, wie es sich für ihre Göttlichkeit gezieme (*porque tiene mayor decoro y divinidad*). Ferner, dass ihre Jahre denen ihres Sohnes entsprechend erscheinen (d. h. in der Mitte der vierzig). Denn Viele haben sie neben ihrem Sohne als Mann wie ein Mädchen dargestellt. Er beschreibt in erhobenem Ton die schöne Nacktheit des Kindes (*todo él desnudo, bellissimo, tan tierno* etc. (VII). — Nun aber hat er selbst in seinen Hirten, in der Epiphanie und der Krönung, der Maria einen unverkennbaren Modellkopf gegeben; er hat sie in der mit der Denkschrift ziemlich gleichzeitigen Krönung ganz jung gemalt (nach der Vorschrift Pacheco's); endlich finden wir in den beiden erstern ein Wickelkind.

Nach der oben (S. 176) berichteten Unterhaltung mit Salvator Rosa stand Velazquez den Werken des Raphael Santi etwas kühl gegenüber. In der Beschreibung der Perle, spricht er im Ton eines Raphaelschwärmers.

„Es fehlt ihm an Worten, die viele Grazie der heiligen Jungfrau zu bezeichnen, ihr Antlitz ist mehr als menschlich.“ Ausdrücke die mehr in den Mund eines theologischen Dilettanten, als in den eines Fachgenossen, am wenigsten aber auf diess kalte Bild passen dürften. Die Bemerkung, dass selbiges ebenso vorzüglich sei in der Zeichnung wie im Kolorit, klingt wie gerichtet an die Adresse von Malern seiner eigenen Richtung, welche den Urbinaten nur als Zeichner gelten lassen wollten. Aber auch diese Bemerkung gehörte grade hier weniger hin. Denn die Perle ist mit den schwarzen Schatten und der kühlen Glätte des Julio Romano gemalt, eine Manier, die von keiner weiter ablag als von der, nach welcher sich Velazquez längst durchgerungen hatte. Er sagt auch, dass man etwas ihr ebenbürtiges bisher in Spanien nicht gesehen habe: er hätte nur auf die von ihm ebenfalls dort aufgestellte Madonna mit dem Fisch hinzusehen brauchen, um ein erheblich höherstehendes und von Raphael eigenhändig gemaltes Werk zu erkennen.

Vielleicht aber beweisen diese Stellen, dass unser Maler, so scharf und fest von Charakter in seinen Werken, im übrigen ein Mann von Welt und kein Sektirer war, ein Mann, der in seinem Kopf noch für mehr Dinge Platz hatte, als für das was er selbst machte. —

Wenige, dünkt mich doch, werden diese Beschreibungen lesen, ohne den Eindruck zu gewinnen, dass man von Velazquez nicht grade diess erwartete. Mehr Nüchternheit vielleicht, mehr Sprache und Urtheil des Mannes vom Metier. Wer einen Vergleich anstellen will, wie letztere sich auszudrücken pflegen, der lese die Beschreibungen des P. Sigüenza, der in vieljährigem Umgang mit der Malerkolonie des Escorial zur Zeit Philipp II Auge und Sprache gebildet hatte.

Er preist Schönheit, zärtlichen und frommen Ausdruck, Adel und grosse Manier, Fleiss (I), aparte Motive — lauter Dinge, in denen gewiss nicht der Schwerpunkt der Kunst des Velazquez lag. Dagegen vermisst man Bemerkungen über Helldunkel, dessen Name, ebenso wie *relieve* gar nicht vorkommt. Man könnte einwenden, er habe nicht für Fachleute geschrieben; aber auch so erscheint seine Sprache zu wenig eigen und bedeutend. Wunderbar, ausgezeichnet, reizend gemalt; ein schönstes, göttliches und sittig demüthiges Mariabild: das sind Worte die jeder *señorita* geläufig sind, die zum erstenmale in eine Gemäldegalerie geführt wird. Das grüne Hemdchen des Engels (III) „göttlich gemalt“ zu nennen, klingt wirklich frauenzimmerlich. „Das ist Leben und Fleisch aber keine Malerei“, sind Phrasen, die seit den hellenistischen Sophisten und Epigrammatikern stets wiederkehren bei denen, die über ein Bild absolut nichts anderes zu sagen wissen. Solche Phrasen haben hier gar wenig Bedeutung, da sie nicht nur von Tintoretto, sondern auch

von einem Schulbild Raphaels gebraucht werden (*los paños son verdad* 1), sie finden sich schon in Sigüenza's Buch¹⁾, und es ist zu gefällig, sie als „Kriterium des feurigsten Realismus“ zu bezeichnen (Menendez Pelayo a. a. O. II, 640).

Ein grosser Theil und gerade die besten Bilder waren zugleich Geschenke einiger der ersten Grossen und Würdenträger des Hofes an S. M., auch diese Herren durften nicht vergessen werden. Deshalb wurden die Gemälde nicht in der Folge der Aufstellung, oder nach den Meistern, sondern nach den Gebern aufgeführt. Obenan musste der Minister D. Luis de Haro stehn, dessen Stücke überdies aus der ersten fürstlichen Sammlung der Zeit stammten und auch in dieser, in London für die besten gegolten hatten. Diese Schätzung, heisst es, bestätigte sich als sie in Madrid ankamen. „Sie wurden für würdig erkannt, den Anblick des Königs, unseres Herrn (der als Kenner so hochsteht) zu verdienen, und so legte sie ihm Haro zu Füssen, und sie erhielten den ihnen gebührenden Ehrenplatz im königlichen Palast, dieser alten Schatzkammer und nobeln Schausstellung wo, folgsam Jupiters Geheiss, die Künste das wunderbarste und köstlichste ihres Besitzes, ihrer Arbeit und der Ehre von vielen Jahrhunderten aufgespeichert haben“²⁾.

Wenn die Aufeinanderfolge und Anordnung der Stücke in der Denkschrift hiernach im allgemeinen auch der Abstufung des Werthes entsprach, wie denn mit den beiden nach des Autors Meinung vorzüglichsten begonnen wurde: so konnte der Schein entstehen, als ob auch die einzelnen Nummern, wie die Plätze der Schulbuben, genau den Stufen des Verdienstes entsprächen. Gegen die Unterschiebung einer solchen Geschmacklosigkeit ist folgende bei Santos fehlende Bemerkung gerichtet:

„Sintemal die Gemälde sich selbst ihren Rang geben (*se graduan*) durch ihre Vorzüglichkeit und offenkundige Beschaffenheit (*notoriedad*), (und die der hier aufgeführten ist ja so gross): so wird wol gewiss Niemand sich einbilden, dass durch diese Schrift ihnen Stufe und Vorrang angewiesen werden soll“. Eine Warnung, die auch heute noch nicht überflüssig ist: Ranglisten waren ja zu allen Zeiten ein Hauptvergnügen philosophischer und unphilosophischer Pedanten. —

Wie man sieht, fehlt es nicht an Sonderbarkeiten in der

¹⁾ José Sigüenza, *Historia del órden de S. Gerónimo. Parte III.* Madrid 1605. Im Refectorium, vor dem Abendmahl Tizian's, erscheinen dessen Apostel „lebendig“, und die unten schmausenden lebenden Mönche „pintados“.

²⁾ Auch diese Stelle hat de los Santos ins Vernünftige gemässigt: „Da man in Madrid ihre Vortrefflichkeit aus der Nähe erkannte, so legte D. Luis sie dem Könige zu Füssen, der nach seiner hohen Kennerschaft sie werth achtete dieses Wunderwerks und dieses Orts“.

kleinen Schrift und in ihrer Entstehungsgeschichte, so dass wol der Verdacht sich regen kann, ob sie nicht vielleicht zu jener Zahl von wiedergefundenen Verlorenen gehöre, die als falsche Prätendenten entlarvt worden sind.

Wie? wenn Jemand durch jenen Wink Sir W. Stirling's angeregt worden wäre, den Spuren von Velazquez Hand in dem Folianten des Priors nachzugehn, und dadurch auf den Versuch geführt, die Memoria des Malers aus der Descripcion des Francisco de los Santos herauszupräpariren? Und sodann der Versuchung unterlegen wäre, seine gelehrten Landsleute mit dem Ergebniss seines Scharfsinns auf die Probe zu stellen? Die Herichtung eines kleinen alten Schmökers, mittelst einiger Bogen echten alten Papiers und der Reste einer alten Officin ist ja keine Hexerei für die Technik künstlicher Alterthümer von heutzutage. Vieles lässt sich leicht erklären unter dieser Voraussetzung. Den Maler seine Denkschrift selbst herausgeben zu lassen, war nicht rätlich, denn wie hätte der Druck eines Mannes von seinem Namen und seiner Stellung so aus der Menschen Angedenken verschwinden können? Um diess zu erklären kam der findige Entdecker auf die Idee eines Winkeldrucks durch andere Hand, in Rom bei Lodovico Grignano, wobei er dann noch die Herstellung der Madrider Censuratteste ersparte. Die Person des Herausgebers Alfaro gab die weitläufige Grabschrift an die Hand, welche dieser und sein Bruder Heinrich zwei Jahre später dem verehrten Meister setzten; statt *Posteritati sacrum* im Lapidarstil dort, heisst es hier in moderner Breite, *ofrece, dedica y consagra á la posteridad*.

Sr. Adolfo de Castro hat uns nicht verrathen, wo er sein Unicum gefunden hat, in welcher unzugänglichen Bibliothek ein Buch, auf dessen Titel der Name Diego de Sylva Velazquez in grossen Buchstaben dem Auge entgegentritt, sich verbergen konnte. Der glückliche Finder hat schon vor Jahren durch seine Entdeckung einer verlorren Schrift des Cervantes, des Buscapié Aufsehn gemacht. Diese fand er in einer Abschrift, deren Genealogie er bis zum Jahre 1606 nachzuweisen vermochte. Der Buscapié erwies sich freilich, wie bei Ticknor (*History of spanish literature* III, 404 ff.) nachzulesen, als eine Mystification. *Timeo Danaos*¹⁾.

Das misstrauisch gemachte Auge sieht nun noch andre Auf-

¹⁾ Bis jetzt hat nur Edwin Stowe in seinem *Life of V.*, 1881, einen Zweifel geäußert: But did he really write the catalogue we here have before us? 66 f.

fälligkeiten. Der Fälscher (nach dieser Hypothese) hätte allerdings die Gefahr sich Blößen zu geben, geschickt vermieden, indem er seiner Zusammenstellung aus de los Santos sehr wenig aus eignen Mitteln hinzufügte. Zu diesem wenigen gehörte das Titelblatt.

Hier sind dem Namen des Velazquez von seinem begeisterten jungen Freunde sämtliche Titel und Würden beigesetzt, obenan der des Ordensritters von Santiago. Nun aber geht aus den Ordensakten hervor, dass die in Folge seiner Bewerbung und der Ertheilung der Merced, am 17. September 1658 vom Könige befohlenen Adelsproben erst am 2. April 1659 zum Schluss kamen, worauf nach Eintreffen des päpstlichen Dispens am 29. Juli die feierliche Ertheilung des hábito, nach Palomino am 28. November erfolgte. Ist es glaublich, dass der Candidat (*pretendiente*) während der im Gange befindlichen Information (wobei noch am 28. Januar 1659 der Ordensrath die *pruebas de hidalguía* für ungenügend erklärt hatte) es zugelassen habe, den Rittertitel *in spe* in einer Druckschrift von 1658 hinter seinen Namen zu setzen?

In der Liste der Hofämter sind auch jene niedern, den Anfängen seines Hofdienstes angehörigen nicht vergessen. Unter ihnen befindet sich selbst das ihm 1627 ertheilte eines Ugier de cámara, welches er im Jahre 1634 an seinen Schwiegersohn J. B. del Mazo abgetreten hatte. Hatte er im Jahre 1658 noch das Recht sich diesen Titel, nach Flavio Atti etwas mehr als Portier und weniger als *ayuda de cámara*, beizulegen? —

Wäre der Verdacht begründet, so müssten die so hoch gepriesenen 24 Beschreibungen die eigene Arbeit des Doctors der heil. Schrift in S. Lorenzo sein, wobei jedoch die Benutzung von Winken, die er Gesprächen mit dem behufs der Aufstellung dort anwesenden Velazquez verdankte, ja der Denkschrift selbst, nicht ausgeschlossen wäre. Diese geistlichen Herren des Escorial hatten ja seit den Tagen des P. Sigüenza oftmals Gelegenheit, hervorragende, in der Kunst wolbewanderte Besucher zu begleiten, anzuhören, auszufragen: so floss bei ihnen, wie bei intelligenten Kastellänen und Galeriedirectoren alles zusammen was zur Zeit über diese Dinge gesagt werden konnte; diess ward dann in ihr Buch eingeschmolzen. Dagegen aber scheint ein schwer zu beseitigender Einwand erhoben werden zu können. Seit die Memoria bekannt geworden ist, hat man die Entdeckung gemacht, dass der Abstand (*discordancia*) zwischen jenen dem Velazquez

entlehnten und den von dem Pater aus eignen Mitteln hergestellten, sehr zahlreichen Gemäldebeschreibungen seines Buchs ein ganz ausserordentlicher ist. In jenen ist nach Adolfo de Castro eine höhere Kraft des Geists und der Rede, die dem Pater ganz fremd war und sich in seinen eignen Arbeiten verbirgt. Neben jenem gedankenschweren, graphischen, schwungvollen Lakonismus sei sein Stil „matt und weitschweifig“. Diese Schilderung scheint mir etwas stark gefärbt. Es sollte ja allerdings der Unterschied der Schreibweise des in einem Colleg oder Seminar erzogenen Mönchs und Theologen von derjenigen des Malers, Hofmanns und Naturalisten ohne gelehrte Bildung, nach Form und Inhalt so gross wie nur möglich sein; aber das unbefangene Auge vermag diesen Grad des Abstands nicht zu finden. Die Beschreibungen, welche Fray Francisco in den späteren Auflagen seines Buchs hinzufügte, sind allerdings meist ausführlicher, was sich aber daraus erklärt, dass er sie mit aller Musse ausarbeiten konnte, indem er die Bilder Jahre lang täglich vor Augen hatte; während die Beschreibungen jener 24 in der Eile, gleich nach Aufstellung der Bilder, niedergeschrieben wurden. Es kommen aber auch in der ersten Auflage Beschreibungen von Bildern vor, die nicht zu den 41 gehörten, und diese sind in denselben kurzen Sätzen und ebenso lebhaft geschrieben.

In Betreff des Stils wäre es von einem Ausländer gewiss kühn, den Auktoritäten der Academia Española zu widersprechen. Das aber kann Jedermann sehen, dass die Terminologie in den Artikeln beider Autoren ganz dieselbe ist. Man findet in den eigenhändigen des Paters theils gleichlautende, theils verwandte Bezeichnungen für Idealschönheit der Marien- und Christusköpfe, für Ausdruck, Composition und Anordnung (wobei auch mehrmals auf den Werth einzelner Nebenfiguren für die Totalharmonie hingewiesen wird); dasselbe Lob des landschaftlichen Hintergrunds, dieselben Kennerausdrücke „in der besten Manier des Meisters“. Am häufigsten begegnet der angeblich für den „Patriarchen des spanischen Naturalismus“ so bezeichnende hyperbolische Preis täuschender Naturwahrheit. Die Gestalten erscheinen „nicht gemalt, sondern die Wahrheit selbst“; man kann sie mit Händen fassen, umarmen (*abrazar*); man hört das Rauschen des Wassers; kurz „es ist gar kein Unterschied zwischen dem wirklichen und dem gemalten Vorgang“.

Man wird sagen, der Pater habe in den paar Monaten, die zwischen seiner Bekanntschaft mit der Memorie und der Abfassung seines Buchs

fallen, dem Maler dessen Kunstsprache und Art der Beschreibung geschwinde abgelernt; aber er hat doch auch eigene Ausdrücke. Für Haltung und Luftperspective gebraucht er *el arte de los terminos y distancias* (S. 53); das Auseinandergehn in die Tiefe bezeichnet er mit *desahogo* (S. 62. 65); eine volle bewegte Composition heisst *de mucha introduccion, ruido, posiciones y movimiento*; gute Gruppierung *consonancia*; glückliche Mimik *movimiento muy del caso*; ausdrucksvolle Köpfe „athmen und sprechen“, *tienen alma*, Farbenharmonie heisst *admirable diferencia en las tintas, eleccion del colorido*; von der Gestalt des Heilands im Centurio des Paolo sagt er: *la planta de airoso y grave movimiento* (S. 61); dem Colorit des Ribera schreibt er *llaneza* zu, u. a. Bisweilen bemerkt man freilich auch laienhafte Unsicherheit im Gebrauch der Kunstwörter. Gegen den Sprachgebrauch ist es z. B., wenn er das Wort *colorido* mindestens fünfmal in der Mehrzahl statt *colores* gebraucht: *son de muy lindos coloridos. Brutescos* statt *Grutescos* findet sich indess auch sonst oft, bei Cervantes und Quevedo.

Santos schreibt von der Fusswaschung: *es de excelentissimo capricho en la invencion y ejecucion. Capricho* bezeichnet was wir Motiv und die Spanier sonst auch *concepto* nennen, man kann das Wort wol auf die Erfindung, aber nicht auf die Ausführung anwenden. Der Wiederhersteller der velazquez'schen Memoria glaubte verbessern zu müssen: *es de excelentissimo capricho, y en la invencion y ejecucion admirable*. Warum sollte der sonst so wörtliche Abschreiber Santos gerade hier den Text verbalhornt haben?

Ferner von Sebastian del Piombo's Kreuzträger: *de este original andan muchas copias, y aqui hay dos del mismo autor*. Obwol nun ja ein Maler Selbstkopien machen kann, so schienen dem Wiederhersteller doch zwei an demselben Ort zuviel; er verbesserte, *y ay dos en S. Lorenzo que parecen de la mesma mano*.

Nur *eine* und zwar historische Notiz enthält die Memoria, welche bei Santos fehlt; und man muss gestehn, dass der Verfasser diese ganz gut ausgewählt hat. Aus dem Nachlass Carl I kamen, heisst es, auch die zwölf Cäsaren Tizians und das Bildniss Kaiser Carl V mit dem Hatzhund. Eine Quelle der letztern Angabe ist mir nicht bekannt; sie ist selbst dem in solchen Dingen wohlunterrichteten Catalog des Pradomuseums entgangen. Die Richtigkeit derselben kann aber durch Schlüsse erwiesen werden. Dies Bildniss kommt nämlich im Inventar Philipp II vor, fehlt im Inventar von 1636 und erscheint wieder in dem von 1665. Dagegen befindet sich ein Bild derselben Beschreibung in der Galerie Carl I zu London, mit dem Zusatz, dass es

der König aus Spanien mitgebracht habe¹⁾; es wird also wohl von Philipp IV dem Prinzen von Wales im Jahre 1623 zum Geschenk gemacht sein. In dem Verzeichniss der von Cárdenas gekauften Gemälde fehlt es. —

Das vorgelegte, für jeden Unbefangenen erdrückende Beweismaterial gegen die Echtheit der Memoria reicht gleichwol zu einem Endurtheil nicht hin. Dazu fehlt der Nachweis, dass jenes Unicum des alten Druckes eine moderne Fälschung ist. Leider ist es mir nicht vergönnt gewesen, das Büchlein zu sehen. Die Möglichkeit besteht, dass kompetente Fachmänner, unparteiische und unbestochene natürlich, seine Echtheit konstatarnten. Ist aber der Druck wirklich alt, von 1658, so kann natürlich der Text nur von Velazquez herrühren.

Sollte sich aber die Echtheit wirklich herausstellen, in welchem Lichte würden dann die ausgesprochenen Zweifel erscheinen? Würde der Kritiker sich nicht etwas schämen müssen? Ich glaube nicht. Wie es unbedeutende Künstler gegeben hat, die sehr gut über ihre Kunst zu sprechen und zu schreiben wussten, so hat es auch bedeutende gegeben, die wenig Glück hatten, wenn sie den Pinsel mit der Feder vertauschten. Manchen hat es nicht beliebt, das mitzuthemen, worüber wir am liebsten von ihnen belehrt werden möchten und nur von ihnen belehrt werden konnten. Einige gefielen sich in ästhetisch-metaphysischem Wust, der nicht einmal dem eignen Garten entsprossenes Kraut war. Dieselben, die unter ihres gleichen kernige Sprüche von sich gaben, wurden banal, wo sie populär schreiben wollten.

Man kann also überzeugt sein, dass Velazquez noch in andern Ausdrücken von Gemälden zu sprechen pflegte. Aber diese 41 Stücke waren ein Geschenk, ein Geschenk von unschätzbarem Werth, mehr werth als die hunderte Quadratmeter, welche Philipp II mit Fresko- und Oelfarben hatte bedecken lassen. „Diess heilige Haus majestätisch auszustatten, hat der König sich nicht bedacht, das Haus, welches er selbst bewohnt, seiner köstlichsten Habe zu berauben.“ Einem solchen Geschenk gegenüber kann man nicht nüchtern bleiben. Unter dem Eindruck dieser hochherzigen That wäre die Denkschrift aufgesetzt worden. Ihr Stil ist der einer Festrede bei einer Eröffnungsfeier. Der

¹⁾ Item, The Emperor Charles V., brought by the King from Spain, being done at length, with a big white Irish dog, — in a curved gilded frame. Titian. (6 $\frac{1}{2}$ “, 4“). Catalog der Sammlung Carl I, S. 86.

königliche Geber sollte Dank vernehmen, empfinden dass seine Gabe vollkommen gewürdigt werde. Die Bilder waren ferner religiösen Inhalts: kein Spanier jener Zeit wäre im Stande gewesen, ein Madonnenbild bloss als Kunstwerk zu beurtheilen; der Weg zur Ueberzeugung ging durch die Empfindung, und diese wurde durch warme allgemeine Worte entzündet; durch sie und nicht durch Analyse und Beweis gab man ihnen eine Vorstellung von dem Werth des Kunstwerks. Wie sehr er den Geschmack auch seiner heutigen Landsleute getroffen, würde auch aus Urtheilen hervorgehen, wie das Adolfo de Castro's, freilich eines nicht unparteiischen Zeugen: „Der Stil ist attisch, er hat dieselben Eigenschaften wie seine Gemälde: feurige Phantasie, scharfen hohen Verstand, unermessliches und tiefes Urtheil, harmonische und glänzende Farbe, gefälligen, kühnen und zugleich sichern Pinsel. (!)“

Diese Umstände hätten also den Verfasser in jenen panegyrischen Ton gebracht, der noch nie einem Schriftsteller zum Vortheil gereicht hat, auch abgesehen von dem Ermüdenden ununterbrochener Superlative. Lobsprüche, besonders ästhetische sind in einem Katalog immer taktlos; besonders aber von Seiten eines Beamten, der dann *pro domo* zu reden scheint und eher zum Widerspruch reizt.

Der Beschauer erwartet von seinem Catalog Information über den Gegenstand, über die Person des Künstlers, auch wol über die Technik; aber nicht Bevormundung seines Geschmacks. Seine Empfindungen lässt sich Niemand vorschreiben, und wenn man dem Führer Ueberlegenheit der Gelehrsamkeit und Kennerchaft zutraut, so stehen diese schätzbaren Eigenschaften ja nicht nothwendig in gleichem Verhältniss mit Ueberlegenheit und Feinheit des Kunstgefühls.

Die Schüler.

Ein Blick auf die Schüler gehört mit zum Bilde eines Künstlers. Die Schule erzählt uns von seiner Lehrgabe und Lehlust, von dem Umfang, in welchem er neben dem Künstler auch Unternehmer und Geschäftsmann war, sie veranschaulicht das Verhältniss dessen was abgesehn und in kursirende Münze umgesetzt werden kann, zu dem Persönlichen und Unübertragbaren. Das letztere ist immer das Werthvollere: Leonardo fand den Adel der Malerei in ihrer Unübertragbarkeit. Alle grossen Maler haben

eine Schule gehabt, nicht blos die, welche zur Ausführung ihrer Entwürfe viele Hände nöthig hatten; auch die, welche von der Skizze bis zum letzten Strich alles nur allein, zuweilen sogar nur einsam machen konnten, auch die, welche ihre Procedures mit Geheimniss umhüllten.

Man sollte denken, alle Maler Madrids müssten sich um Velazquez gedrängt haben. So oft hatte er Arbeiten zu vergeben. Bei der Ausstattung neuer und alter Schlösser wandte man sich an ihn, die geeigneten Hände zu suchen, aufzutreiben, vorzuschlagen; selbst bei Bewerbungen um Titel wurde er gefragt (II, 101). Seine unwandelbare Gunst bei Hofe schien zu lehren, wie ein Maler nach dem Herzen der Könige beschaffen sein muss. Keiner hatte so den Geschmack des Hofes wie der Nation getroffen, von der Pinselführung bis auf Haltung und Miene seiner Bildnisse.

Künstler zu fördern hatte er ebensoviel Gelegenheit wie Geneigtheit. Mancher hatte ihm sein Fortkommen, ja seine Existenz zu verdanken; die ersten Namen der Zeit haben sich seines Rathes, seines Beistands zu erfreuen gehabt. Seine letzte That war die Berufung eines flüchtigen Bildhauers italienischer Herkunft, dessen Ankunft er aber nicht mehr erlebt hat. Es war der bis dahin am Hofe von Frankreich beschäftigte *Gio. B. Morelli*, ein Schüler Algardi's. Von seinen Terracotten sagt Palomino, Tintoretto scheine ihnen Geist und Leben eingehaucht zu haben. Er war als Flüchtling in Valencia erschienen, von wo er Velazquez als bekanntem „Protector dieser Kunst“ eine Probe seiner Geschicklichkeit, das Relief von Engelkindern mit den Insignien der Passion sandte. Der König, für den es in der Tribuna ausgestellt wurde, lobte und kaufte es. Nachdem er noch einige grosse runde Arbeiten in demselben Material geschickt, darunter eine Engelklage um den todten Heiland, eine Halbfigur des heil. Philipp Neri, entschloss sich Velazquez ihn kommen zu lassen, er traf aber erst im Jahre 1661 ein. Der König hat ihn bis zu seinem Tode beschäftigt.

Den von ihm berufenen Zurbaran nannte der König *pintor del Rey y Rey de los pintores*; wer wäre da nicht eifersüchtig geworden! Aber derartige Leidenschaften waren ihm fremd. Freilich war er ganz frei von dem Ehrgeiz der Tintoretto, Rubens, Giordano, alle Unternehmungen von denen sie hörten, für sich zu bekommen. Wenn der König unter seiner Leitung einen Saal, ein Jagdschloss ausmalen liess, so war er zufrieden, eins

oder zwei Stücke von sich zwischen die fremde Arbeit zu setzen. So bedurfte er weniger der Gehülfschaft (aus der die Schule hervorgeht) als andere.

Die Biographen nennen eine ziemliche Anzahl Schüler, aber es sind kaum drei darunter, welche seine Malweise angenommen haben, von einigen ist gar nichts mehr nachzuweisen. Bei seinem zeitraubenden Dienst wird er wenig Zeit zum Unterricht übrig gehabt haben. Da Seine Majestät sehr oft im Atelier erschien, so werden dort wol nur Leute von Stand und gewandt in der Unterhaltung gern gesehn worden sein. Ein solcher witziger Kopf (*de dichos muy agudos y sentenciosos*) war Benito Manuel de Agüero, ein Schüler seines Schwiegersohns. Mehrere waren Adlige, wie D. Nicolas de Villacis aus Murcia, D. Juan de Alfaro y Gamez aus Cordoba, der Andalusier Diego de Lucena, „*Caballero de ilustre sangre*“. Diese vielseitigen jungen Herren übten die Kunst zu ihrem Vergnügen; sie hatten wol gar die Schwachheit (wie Alfaro), den Namen Maler abzulehnen.

Des Meisters Lehrthätigkeit mag sich also auf Winke, Empfehlung von Vorbildern beschränkt haben. Und letztere können nur die Venezianer und Niederländer im Palast gewesen sein, welche ohnehin jenen für Farbe und Helldunkel empfänglichen Südländern am meisten zusagen mussten. Aber von den Wegen des Meisters führten sie ab.

Diess zeigt auch ein Blick auf die zahlreiche und glänzende Malerschaar, welche sich zu seiner Zeit und unter seinen Augen in Madrid gebildet hat, — die Cerezo, Escalante, Francisco Rizi, Diego Polo, Carreño und Claudio Coello.

In Studien und Auffassung haben sie mit Velazquez nicht viel gemein. Die Kontraposte Tintoretto's, die Gruppierungen Bassano's, die vornehmen Posen Paolo's bestreiten die Kosten der Komposition. Die Ankunft der römischen Abgüsse verräth sich sofort in klassischen Masken; weibliche Modelle waren ja so schwer zu haben. Die grossen Maschinen der Visionen und Glorien, die Kargheit des Lohnes, die angeborne Bequemlichkeit drängte zur *maniera*; zu feineren Naturbeobachtungen hatten sie keine Zeit.

Einige fühlten sich von dem blühenden Colorit der Niederländer angezogen, Cerezo's mystische Vermählung der heil. Catharina im Kapitelsaal zu Palencia würde sich neben dem farben-glühendsten Rubens behaupten. Die meisten aber wandten sich Tizian zu, dessen spätere Manier auf sie einen solchen Eindruck

machte, dass man diese Madrider Schule als die letzten Epigonen des Tizian'schen Zeitalters ansehen könnte. Aber diese azurnen, von orangegelben Wölkchen durchwobenen Nachmittagshimmel mit den glühenden Abendrothstreifen, diese in heiter farbige Gewänder gehüllten, von goldnen Reflexen und Randlichtern schimmernden Gestalten, das visionäre Halblicht, gibt ihnen einen unlängbaren Reiz fürs Auge, mehr als den damaligen Italienern, denen sie in Stoffen und Auffassung nahestehn, während sie in Zeichnung und Wissen weit hinter ihnen zurückbleiben.

Selbst im Bildniss scheint ihnen die vornehme aber nüchterne Wahrhaftigkeit des Velazquez weniger zugesagt zu haben, als die Eleganz und malerische Grazie des van Dyck.

Nur mit seiner berückenden Freiheit und Leichtigkeit der Handschrift hatte er es allen angethan, und diese Eigenschaft gefiel ihm auch an Andern. Seine lebhaft Belobung des „Mannah in der Wüste“ von Diego Polo war aufgefallen und notirt worden. Diess Bild befand sich nebst andern in der Galerie Don Sebastians zu Pau (Nr. 887). Durch Wärme des Tons, durch die feurig unverschmolzene, wild und doch mit koloristischem Takt verwobenen Striche fesselte es das Auge bei aller Dürftigkeit der Erfindung und Platitude der Hauptfigur. —

Derjenige unter seinen Schülern, welcher Velazquez in mindestens sechsundzwanzigjähriger Verbindung am meisten abgesehen hat, der einzige unter allen, der ihm ganz ähnlich gemalt hat, war Juan Bautista del Mazo, gebürtig aus Madrid, seit 1634 sein Schwiegersohn.

Mazo gehörte zu den Talenten von vorwiegender Anpassungs- und Aneignungsfähigkeit. Seine Kopien nach Velazquez waren, wie Palomino versichert, von den Originalen nicht zu unterscheiden, und die nach Tizian, Tintoretto und Paolo sollten selbst Italiener getäuscht haben. Wirklich haben die zwei Dianenbäder im Prado (482 f.) bis auf unsre Tage für Originale gegolten und würden es vielleicht noch heute, wenn das Alibi der echten Tizians nicht bekannt wäre. Als der König sich sehnte, die ihm für sein Jagdschloss gemalten Rubensbilder auch in Madrid geniessen zu können, hat ihm Mazo nicht weniger als 42 Historien und Jagdstücke wiederholt, alle übrigens in kleinem Maasstab.

Im Bildniss (dem einzigen Fach wo er sich an lebensgrosse Figuren gewagt hat) war er, wie W. Burger sagt, nur ein Reflex seines Lehrers, wie er dessen Nachfolger als Kammermaler ge-

worden ist. Ihm fielen die traurigen Gestalten dieser dunkelsten Zeit der spanischen Geschichte zu: der alte König, gebrochen und verdüstert, das Antlitz abgemagert und verfallen; seine Witwe im Nonnenkleid, die Infantin Margaretha im frühzeitigen Verfall ihrer Schönheit¹⁾.

Näher besehn fallen diese Arbeiten doch merklich ab von ihren Vorbildern; man sieht, er hat eine ihm fertig entgegengebrachte Manier gelernt, ohne die Vorstudien, durch welche ihr Urheber sie gefunden hatte. Das verräth sich an der unsichern und nachlässigen Zeichnung, den misslungenen Verkürzungen, dem Mangel an Haltung, den perspektivischen Fehlern, der Nachdunklung in Folge unsolider Technik. Deshalb hat sich Mazo nie auf Historienmalerei eingelassen.

Nur wo er bloss mit der Farbe operiren kann, in Mobiliar, Blumensträussen, Figurenstaffage und Landschaften zeigt er unverkennbare Begabung, gebildet durch das Studium der grossen Coloristen. Sein Pinsel ist hier blühender und pastoser, freilich auch hastiger und fleckiger als der des Meisters, dem der Strich oft täuschend ähnelt. Der Ton fällt ins grüngelbliche.

Zu seinen vorzüglichsten Werken gehören ausser dem Familienbild, die Infantin Margaretha in Wien (Nr. 620), das Kind in Kardinalstracht in der Galerie Harrach. Diess ist ein nicht ohne Humor gemalter vierjähriger Knabe mit braunen Eulenaugen, kleinen Hängebäckchen, voll vom Behagen strotzender Gesundheit und dem Vergnügen seines purpurnen Maskenkleids; ganz ähnlich den Kindern in jenem Familienbilde. Der Blick aus dem Balkonfenster zeigt die Ufer des Mansanares an der Westseite des Schlosses, mit einer Gesellschaft im Grünen. Der Kopf hat nichts von dem Typus der königlichen Familie, auch gab es damals keinen Cardinal in kindlichem Alter; vielleicht ist es das Söhnchen eines grossen Herrn, wo nicht des Malers selbst, das dem geistlichen Stand bestimmt war.

Eigenthümlich und sehr abweichend vom Stil des Meisters war Mazo in Landschaften. Sie sind zahlreich: Veduten, wie die von Saragossa, sieben Ansichten des Escorial, Lustschlösser und Parks, Jagden; besonders aber sehr umfangreiche Stücke mit epischer und mythologischer Staffage. Wären sie nicht stark nachgedunkelt, so würde Mazo's Name viel

¹⁾ Philipp IV. im Prado 1117, Galerie Louis-Philippe 77, später H. Huth; Marianne in Castle Howard; Margarethe im Prado 790 Gal. La Caze 89.

bekannter sein, denn er war ohne Zweifel der beste spanische Landschaftsmaler. Von der Klarheit und Weite, der Düntheit der Bodenbekleidung und dem kühlen Silber- oder Staubton des Velazquez sind sie weit entfernt; sie gravitiren mehr nach den Flamändern, wie Jacques d'Arthois, als nach der heroischen Landschaft der Franzosen und Italiener, der romantische Zug des Spaniers verläugnet sich auch hier nicht. Die Figürchen zeigen Erzählungstalent und Leichtigkeit der Erfindung.

Mazo hatte wahrscheinlich grossen Antheil an mehreren landschaftlichen Bildern, Parkansichten u. a., die in den Inventaren und auch noch im Katalog des Museums seinem Lehrer zugeschrieben werden (S. Band I, 351 ff.). Ihre Uebereinstimmung mit seinen sichern Arbeiten in Formen, Farben und Staffage ist ebenso auffallend wie ihre Verschiedenheit von den Hintergründen in den Reiterbildern. Es ist der Mühe werth die Aufmerksamkeit auf diese Frage zu lenken, da man oft den Landschaftsstil des Velazquez ganz unzutreffend nach Mazo's Werken beschrieben hat¹⁾. Trübe, braune Laubmassen, gelbe Sonnenblicke durch die Zweige, undeutlich skizzirte Figuren verrathen die Hand des Schülers.

Einige Landschaftsbilder sind dem Velazquez wol nur zugeschrieben worden, weil sie klassische Ruinen enthielten, obwol sie noch im vorigen Jahrhundert für Mazo galten²⁾.

Das Ruinenstück Nr. 1114 lässt in einen schmalen und hohen gewölbten Gang blicken, dessen Kreislinie, sowie eine mächtige Schale aus Travertinquadern an das Colosseum erinnern. Wahrscheinlich liegt dem Gemälde ein Prospekt des Hieronymus Cock zu Grunde (Collosei. ro. prospectus).

Das Gegenstück (Nr. 1113) zeigt die Fassade eines mächtigen Baus, auf dessen verfallenem, von Gras und Gesträuch überwuchertem Gesims noch *eine* Bildsäule aufrecht steht. In dem von zwei Säulenpaaren flankirten Thor steht eine Priesterin, der sich von allen Seiten Paare mit Geschenken nähern, eine Knieende überreicht ihr ein goldnes Gefäss. Den Schlüssel

¹⁾ Z. B. Ch. Blanc in der Histoire des peintres, Vel. S. 6. Er spricht von kühnen brutalen Borstenpinseln, hartem Strich, rohen Zusammenstellungen, von Entwirrung und Harmonisirung bei Fernsicht, während in der Nähe die Massen von Boden, Baumschlag, Himmel ineinander fliessen.

²⁾ Aranjuez, Ultima pieza de guardaropa. Ruinas de arquitectura. 4' × 5 $\frac{1}{2}$ ' Ruinas de templo con columnas con una figura á la puerta de él, otra de rodillas ofreciendo, y varias en distintas aptitudes. 800 Realen. Inventar von 1789.

giebt Mercur, der sich hoch oben aus den Wolken herabstürzt. An dem Tage, wo die geweihten Jungfrauen die Heiligthümer der Pallas in bekränzten Körben in den Tempel tragen, ist der Gott durch den Anblick der schönen Herse, der Zierde des Festzugs, von seinem luftigen Pfade abgelenkt worden —

Vertit iter, caeloque petit diversa relicto.

(Ovid, Metamorph. II.)

Nur einen Schüler hat Velazquez noch gehabt, der sich mit seinem Schwiegersöhn messen konnte, aber das war ein Schüler wider sein Wissen und Wollen, — der Sklave *Juan de Pareja*, dessen Bekanntschaft wir im heiligen Rom machten. Ein Menschenalter lang hatte er ihn wie sein Schatten begleitet, die Leinwand grundirt, die Farben gerieben, Pinsel und Palette gereicht, aber nie hatte er seinen Drang verrathen auch ein Maler zu werden. Denn Velazquez gestattete ihm nicht, sich mit irgend etwas das Malen oder Zeichnen hiess zu befassen, wegen der Ehre der Kunst. Ein Sklave der malte, war eine Beschimpfung der Künstler. Ihre Empfindlichkeit kannte keine Grenzen, wenn die Frage des Rangs der Malerei berührt wurde. So übte er sich denn in einsamen Stunden und nächtlicher Stille.

Als er sich das Zeugniß der Reife ausstellen zu können glaubte, dachte er, wie er wol durch die unvermeidliche Enthüllungsscene, vor der er namenlose Angst hatte, hindurchkommen könne. Keines geringern als Seiner Majestät Intercession, glaubte er, werde ihn retten können. Er kannte deren Güte und Nachsicht gegen jedes Talent, er hatte den Künstler-einfall, einem Gemälde die stumme Fürsprache anzuvertrauen. Die Leinwand, welche ihm als *morceau de réception* dienen sollte, stellte er unbemerkt im Atelier gegen die Wand. Der König, dachte er, wird bei seinem Besuch die Rahmen herumdrehen: auf nichts konnte man unfehlbarere Berechnungen gründen als auf die Gewohnheiten S. M. — Als hochdieselben in der That das Bild umdrehten und fragend nach dem Kammérmaler blickten, fiel der Krauskopf auf die Knie, bekannte und bat, ihn gegen seinen Herrn zu schützen (*amparar*). Der König sagte: „Nicht allein sollt Ihr ihm hierüber nichts weiter sagen: erwägt auch, dass wer eine solche Geschicklichkeit besitzt, kein Sklave bleiben kann.“ In Folge davon stellte ihm sein Herr den Freiheitsbrief aus. Aber Pareja fuhr fort ihm zu dienen wie bisher, ja er vererbte sich noch freiwillig auf jenes Tochter, die Frau Mazo's. Er hatte also in jenen Jahren der Zurückhaltung keinen Groll

ingesogen. Der Ausdruck *lo que sobrevivió á este caso* scheint anzudeuten, dass dieser Vorfall kurz vor Velazquez' Ableben stattfand.

Pareja war vornehmlich Maler von Bildnissen, auch *seine* Köpfe wurden nach Palomino mit denen seines Herrn verwechselt. Keins ist mit Sicherheit bekannt; vielleicht ist das schöne Porträt in der Galerie zu Lille (Nr. 651, 1,03 × 1,80), dort Murillo zugeschrieben, das gerühmte Bildniss des Baumeisters José Ratés. Dass er aber selbst grossen Historien gewachsen war, beweist sein Meisterwerk im Pradomuseum, zugleich sein einziges Werk dort, das Zollhaus (*el telonio*) genannt, vom Jahre 1661; im vorigen Jahrhundert in San Ildefonso und Aranjuez; damals auf viertausend Realen geschätzt. Unter dem Fenster im Schatten links sieht man auch die Figur des Malers mit einem Zettel, auf dem sein Name steht. Die Scene, die Berufung des Matthäus, war bei den Naturalisten beliebt, und ein ähnlich beschriebenes Nachtstück dieses Inhalts im Schloss (schon 1636 angeführt) kann Pareja die Anregung gegeben haben.

Das Zollhaus verräth einen in jeder Beziehung so durchgebildeten Maler, wie man es nach jenen seltsamen Lehrjahren nicht erwartet hätte; ebenso überrascht die bei aller Lebendigkeit der Erzählung gewährte Noblesse der Aktion. Der Zufall hatte Velazquez augenscheinlich einen geborenen Maler als Sklaven zugeführt. Das wunderlichste aber ist, dass das Gemälde gar nicht einmal Nachahmung des Meisters zeigt; höchstens im Schema der Komposition und in dem Doppellicht von Fenster und Vorsaal könnte man einen Anklang finden; im übrigen aber hat ihm eher die reiche Farbe und die Opulenz der Ausstattung eines Rubens und Paul Veronese vorgeschwebt, was auch zu seinem afrikanischen Blut passt.

Auf dieser Höhe aber scheint er sich nicht gehalten zu haben. Sechs Jahre später malte er für die Trinitarier zu Toledo eine Taufe Christi, die kürzlich aus dem Nationalmuseum in die städtische Galerie von Huesca gewandert ist. Hier hat er sich in dem altbeliebten Kirchenstil versucht: Glorie, viel Landschaft, Nebenscenen im Grund. Aber der Ton ist fahl, gelb und kalt, die Zeichnung manierirt, der Strich aufgelöst locker, die Hauptgestalt unedel. Gewohnt sich anzulehnen hat er sich in Toledo den Greco zum Vorbild genommen. Noch von einer dritten Seite zeigte ihn ein tumultuarisches Reitergefecht des ehemaligen Nationalmuseums (Nr. 414) im Geschmack Salvators. —

Wenn vor einem etwas bedenklichen Velazquez das unkritische Argument gehört wird: Wer anders könnte dieses Bild gemalt haben? so darf man meist auf Mazo und Pareja weisen. Ja es melden sich noch andre: wir finden in einem Schreiben des modenesischen Gesandten Camillo Guidi, dass Antonio Puga und Juan de la Corte in Madrid und selbst von Philipp IV geschätzt waren als Lieferanten der oft verlangten oder für Geschenke bestellten Reiterbildnisse des Hauses¹⁾. Ein solches Stück wurde mit hundertachtzig Dukaten bezahlt. Juan de la Corte machte die Figuren, Puga die Landschaften. Noch beliebter als in diesem Fach war letzterer im Sittenbild, er ahmte die *bodegones* des Meisters vortrefflich (*perfectamente*) nach. Diese Nachricht wird bestätigt durch das einzige von ihm bekannte Gemälde in der Ermitage, einen Schwertfeger bei der Arbeit, mit zusehenden Kunden, in einem etwas duntigen doch nicht unangenehmen Ton gemalt, — wenn es nicht lediglich auf Grund der Aehnlichkeit mit jenen sevillaner Jugendwerken so benannt worden ist.

Sein Gefährte Juan de la Corte (1597 † 1660) soll sich in der Farbe bei dem Meister vervollkommen haben. Sein Name begegnete uns schon bei den Feldherrnbildern in Buen Retiro; seine Specialität aber waren kleine Sachen, Bataillen, Perspectiven, Landschaften mit Fabeln, geschichtlichen Szenen, Legenden. Im Jagdschloss Riofrio bei Segovia sind noch einige dieser einst sehr zahlreichen Cabinetstücke zu sehn, die aber in nichts dem Velazquez ähneln.

Bartolomé Roman (1596 † 1659), der beste Schüler des Vincenz Carducho, dem er bei den Karthäuserbildern von Paular half, vervollkommnete sich unter Anleitung des Velazquez in der Farbe, sodass Carreño seine Unterweisung suchte. Er hatte aber wenig zu thun, da er Bestellungen nicht suchte. Nur ein grosses Gemälde ist noch in der Sakristei der einst in enger Beziehung zum Hof stehenden Kirche der Encarnacion zu sehn. Es stellt die Parabel von dem Gast dar, der kein hochzeitlich Gewand angelegt hatte — ein Ausstattungsstück, dessen bunter

¹⁾ Ci è di più tutta la casa d'Austria in grande a cavallo di mano di Gioanni della Corte, e ciascun quadro è ornato di paesi di mano d'Antonio Puga, che sono i più stimati di questa Corte, e da S. M. in questi generi, e ne dimandano cento ottanta ducati l'uno. (Brief C. I. Guidi's vom 20. November 1641 an den Herzog von Modena).

Synkretismus von Kostümen im Hoftheatergeschmack für jene Zeit bezeichnend ist.

In den letzten Lebensjahren unsres Malers findet man mehrere vornehme Jünglinge aus der Provinz in seiner Nähe. Juan de Alfaro y Gamez (1640 † 1680) war der Sohn eines kunstliebenden Edelmanns in Cordoba, der seinen Jungen bei Antonio del Castillo malen lernen liess und dann wohllempfohlen an den Hofmaler adressirte. Er wurde dessen begeisterter Verehrer und Kopist. Palomino, den er überredete von Cordoba nach Madrid übersiedeln, macht von ihm ebensoviel Rühmens, wie Cean gering-schätzig über ihn abspricht; Martinez nennt ihn unter denen, die sich ausländischer Kupferstiche für ihre Kompositionen bedienten. Als er bald hernach sich wieder in der Vaterstadt zeigte, machte er Aufsehn durch die neue flotte Manier, missfiel aber durch Anmassung; und als er seine Gemälde im Kreuzgang von S. Francisco sämmtlich mit dem Namen versehen hatte, machte ihn sein alter Lehrer Castillo zum Sprichwort, indem er unter ein von ihm selbst hinzugefügtes setzte: *Non pinxit Alfarus*. Seine Bildnisse der Erzbischöfe Francisco Alarcon und Alfonso de Salizares zeigen, dass er wenig von Velazquez gelernt hat: auf röthlichem Grund scharfer Lichteinfall und schwere braune Schatten. Später war er eine ständige Erscheinung im Hause des Regidors von Madrid, Pedro de Arce, wo er Gelegenheit hatte, die Dichter und Schriftsteller aufzunehmen. Bekannt ist sein Bildniss Calderons, einst in der Kapelle des Friedhofs von S. Nicolas, jetzt im Hospital de presbiteros seculares in der Nähe des Platzes Antonio Martin. In der rohen und nachlässigen Malerei dieses grämlich bitteren Greisenkopfs ist keine Spur von dem Geist des heitern und gedankenreichen Dichters; man möchte wünschen, dass es eine untergeschobene Kopie sei. Am glücklichsten war er in kleinen Bildnissen, in der Art van Dyck's, sie waren „von so ausserordentlichem Reiz (*primor*), dass er nicht zu übertreffen war“. Solche kleine Bildnisse waren damals sehr gefragt; gute Beispiele sind die Murillo zugeschriebenen Büsten des Herzogs von Osuna und eines Unbekannten in der Galerie La Caze.

Nicolas de Villacis († 1690), ein Sohn vornehmer und reicher Eltern in Murcia, trat Velazquez ebenfalls nahe; er unternahm dann eine Reise nach Italien, wo er, dem Hofgeschmack folgend, die Quadraturmalerei studirte. Nach der Rückkehr hat er in seiner Vaterstadt, in S. Trinidad und S. Domingo, die Murcianer mit solchen poetischen Architekturen entzückt. Velazquez hätte ihn gern am

Hof gehabt; seine Witwe bewahrte noch lange die Briefe, welche er ihm geschrieben, sie sollen später nach Mailand gekommen sein. Da jene Fresken untergegangen sind, so würde man sich kaum eine Vorstellung von seiner Malerei machen können, wenn nicht ein sichres Bild von ihm in der Esterhazygalerie zu Pest sich erhalten hätte, die heil. Therese knieend vor der Mutter Gottes. Diess Gemälde fesselt durch dreiste Unmittelbarkeit und sinnlich berückende wenn auch verworrene Orchestrirung der Farbe; mit der Zeichnung hat er sich abgefunden wie ein *hidalgo*.

Sonst nennt man noch Francisco Palacios (1640 † 76), der aber nach dem Tode des Meisters verkam; Tomas de Aguiar, der kleine Porträts malte und von dem man nur weiss durch ein Sonett des Dichters Antonio de Solis auf sein Bildniss; und den Porträtmaler Francisco de Burgos Mantilla aus Burgos, den Cean nicht einmal aus Diaz del Valle aufzunehmen der Mühe werth fand. Er kam neunjährig nach Madrid und stand dem Meister 34 Jahre lang nahe.

Das ist die Gefolgschaft armer Ritter auf dem Wege des Velazquez zur Nachwelt. Sie waren zu unbedeutend um von ihm lernen zu können. Das wenige was der Zufall von ihnen gerettet hat genügt festzustellen, dass sie sich von der breiten namenlosen Mittelmässigkeit ihrer Zeit kaum unterschieden haben.

Diess wird die für Velazquez nicht einnehmen, welche glauben, das Recht der Künstler auf einen Platz in der Geschichte gründe sich auf den Nachweis ihrer Einflüsse und ansehnliche Descendenz. Aber der Werth eines grossen Dichters und Künstlers wird um kein Gramm leichter, selbst wenn von seiner Nachfolge nichts besseres zu sagen wäre, als das römische *Heroum filii nequam*. Kein Künstler und Kunstfreund wird diesen Werth in etwas anderem suchen als dem was er vor Augen sieht, und jemehr man diesen Werth, der unvergleichbar ist und von allen zeitlichen Zusammenhängen unabhängig, anschauend fasst, desto ferner rücken jene Nebenvorstellungen, während freilich wir Geschichts- und Büchermacher, auf Ueberzeugung durch die blosser Rede angewiesen, dergleichen dem Gegenstand fremde Gedankenverbindungen nicht entbehren können.





Die Infantin Margarita.

Die Gemälde der letzten Jahre.

Der dritte Stil.

Von den Gemälden dieses letzten Jahrzehnts ist die Vorstellung des sogenannten dritten Stils hergenommen, den man oft allein meint, wenn man vom Velazquezstil spricht. Und nicht ganz mit Unrecht; denn er ist gewissermassen nur die letzte Wandlung, der Punkt der Reife einer im Grunde sich stets gleichen Kunst, in Folge wachsender Beherrschung der Darstellungsmittel und Erfahrung des Auges. Leichtigkeit, Eleganz, Geist sind nicht gerade Eigenschaften jugendlicher Kraft und Feuers. Doch ist Velazquez bereits in seinen frühesten Werken ein resoluter, breiter Darsteller gewesen, und schon der Infant Ferdinand, der im Jahre 1632 Spanien verliess, rühmt als besondere Eigenschaft seine Raschheit.

Was ist aber dieser dritte Stil? Man könnte sagen, seine Maxime sei, mit dem geringsten Aufwand von Mitteln und Zeit die grösste Wirkung zu erzielen; oder, es sei hier Ernst gemacht mit der Grundregel der zeichnenden Künste: zu malen was man wirklich sieht, nicht was man zu sehen glaubt oder erschliesst; farbige Lichterscheinungen, bis zu den optischen Täuschungen. Je weniger messbar und fassbar aber diess eigentliche Objekt der

Malerei ist, desto feinfühlicher und fixer muss die Hand sein, welche das innere Bild niederschlägt und festmacht. Daher die Breite des Vortrags, weil man aus der Uebersicht des Totaleindrucks arbeitet, die Unberechenbarkeit der vom subtilsten optischen Gefühl des Augenblicks eingegebenen Manipulationen.

Von allen Eigenschaften seiner Gemälde ist keine so früh und so oft geschildert worden als der lockere, unverschmolzene Pinselstrich. Schon der Venezianer Boschini bemerkte an dem Pabstporträt *el vero colpo venetian*, und Richardson *la grande variété de teintes couchées séparément sans être noyées ensemble*. Mengs meinte dies, wenn er von einem Bilde sagte, es scheine mit dem blossen Willen gemalt, Lehninger im Abrégé der Dresdener Galerie¹⁾ nannte es die *touche fière*, Yriarte deren *noblesse*²⁾. Uebertreibend hat man gesagt, die Pinselstriche liessen sich zählen, und nicht ganz zutreffend, in der Nähe sei es ein Chaos, Formen, Körper und Pläne kämen erst in der Entfernung hervor. Man nennt es auch den Geist seines Pinsels. Was ist aber Geist in der Malerei? Geist fehlt in den bildenden Künsten denen meist ganz und gar, welche den Geist in Worten und Ideen haben. Ideen in jenem Sinn, wo Allegorien und Karikaturen, oder Programmalereien vorzugsweise Ideen hätten³⁾. „Traut denen nicht, sagt Diderot⁴⁾, die den Sack voll Geist haben und ihn bei jedem Anlass austreuen. Sie haben den Dämon nicht“. Rembrandt, Correggio, Tizian, Murillo sind geistreiche Maler gewesen, nicht weil sie geistreiche Einfälle gehabt haben und Literaten Stoff zu Deklamationen und Abhandlungen gaben, sondern weil sie Geist in Blick und Fingern hatten. Geist ist prägnanter und überraschender Ausdruck, von dem auch der Meister gesteht, dass ihm das nicht eingefallen wäre, Geist haben die, welche sehn was wir andern nicht sehn, die bei denen man nicht vorhersagen kann, wie sie einen Stoff behandeln werden, die also, wie Kant sagt, Dinge machen, die nicht auf Regeln zurückzuführen sind. Geistlos langweilig pflegen Maler zu sein, welchen die Sichtbarkeit bloss als Sprache Werth hat, zu der sich die Idee, wenn auch noch so gefällig, herablässt. In

1) Abrégé der Dresdener Galerie 1782. p. 215.

2) Il est noble de cœur et noble de touche, caballero dans la pose et dans l'exécution. Yriarte, Goya 70.

3) Detmold, Anleitung zur Kunstkennerchaft, Hannover 1834. 68.

4) Im Salon bei Gelegenheit Vanloo's.

diesem Sinne ist Geist nicht, wie in jenem andern, dem Genie entgegengesetzt.

Wenn diese Bilder oft unfertig oder improvisirt aussehen, (wie die Comödie seines Zeitgenossen Calderon)¹⁾, so würde man sich doch sehr täuschen, wollte man sie für weniger durchdacht halten, bevor sie rasch ausgeführt wurden, als andre vollendetere; oder als sei das Gewollte mit diesen abgekürzten und zufälligen Mitteln nicht bis in die letzten Accente verwirklicht. Grade aus der Klarheit der Intention, der Deutlichkeit des inneren Schauens fließt ja die Sicherheit der Hand, die mittelst scheinbar regelloser Proceduren so rasch und endgültig sagt was sie meint²⁾.

Nur fade Phrasenhaftigkeit konnte behaupten, dass diese Gemälde nur Skizzen seien, ja blosse Decorationsbilder (*lienzos de mera decoracion*), und dass demzufolge Velazquez „der erste Theatermaler seiner Zeit gewesen sei“ (!) „Sein Stil, sagt eine vielgerühmte Autorität, war das höchste in Anmassung verwegener Lizenz eines selbstbewussten Künstlers, der seines blinden, gedankenlosen Erfolgs gewiss war“³⁾. So wird also hier auf das was sonst als besondere, unnachahmliche Qualität des Meisters galt, seine Herabsetzung begründet. Als ob Breite und Berechnung auf Fernansicht ein Gemälde zur Decoration machte, als ob das Merkmal der letzteren nicht in der Erfindung läge! Skizze ist vorbereitende Malerei, sei es im Kleinen zur Festhaltung und Erprobung der Motive, sei es als Untermalung, als vorläufige Anlage der Werthe und Lokalfarben. Aber einen Franz Hals würde man mit nicht mehr Recht Skizze nennen, wie einen Holbein etwa. Worauf es ankommt ist, dass er mit so flüchtigen Strichen seinen Gestalten Leben und Charakter, Haltung und Körper verliehen hat. „Wo ein anderer angefangen zu haben glaubt, sagt Charles Blanc, da meint Velazquez die letzte Hand angelegt zu haben; kaum hat er die Natur gestreift (*effleuré*), so greift er sie bereits, besitzt sie, stellt sie dar,

¹⁾ Un siglo y una corte de poetas improvisantes. Cean Bermudez, Diccionario IV, 203.

²⁾ He never put brush to canvass without an intention and meaning. R. Ford.

³⁾ V. était le premier peintre de théâtre de son siècle . . . C'est tout ce que peut s'arroger, en fait de licence hardie, un artiste confiant de son génie, et sûr du succès aveugle et irréfléchi réservé à l'œuvre de ses pinceaux . . . Toutes ces œuvres exécutées entre les années 1652 et 60, sont purement et simplement des ébauches. P. Madrazo in L'Art 1878. IV. und in den *Yoyas*.

und indem er sie darstellt, giebt er ihr zum zweitenmale das Leben“.

Richtig aber ist, dass Niemand besser die seltene Kunst verstanden hat, „die Skizze zu bewahren“. D. h. die erste, maassgebende, belebende, in der Skizze fixirte Anschauung, am Schluss der langwierigen, zerstückelnden Ausführung ohne Verlust wieder zum Vorschein zu bringen. Was also dem Laien das leichteste dünkt, ist in der That das schwerste, wie Lemoine (nach Diderot) sagte, *qu'il fallait trente années de métier pour savoir conserver son esquisse*.

Ebensowenig zutreffend ist Velazquez ein Virtuose genannt worden¹⁾. Wenn nämlich Virtuosität Fertigkeit und Eleganz der Ausübung hiesse, mit einem Beigeschmack von Prahlen mit technischen, künstlerisch geringwerthigen Schwierigkeiten, und deren Ausbeutung in Wiederholungen. Mit mehr Recht könnte man diejenigen Maler Virtuosen nennen, welchen der Gegenstand nur Veranlassung zu sein scheint, ihre fertigen Darstellungsmittel in mehr oder weniger neuen Variationen zu produciren. In diesem Sinn ist der Virtuose ein Widerpart des wahren Künstlers. Velazquez war eine vornehme Natur. Selbst seine technische Verfahrungsweise hat er nach den Gegenständen verändert. Manche seiner am beifälligsten aufgenommenen Vorwürfe hat er nur einmal behandelt. So wenig hat er vom Aplomb des Virtuosen, dass es kaum ein Gemälde von ihm giebt, in dem nicht *pentimenti* vorkommen; glatte Eleganz war ihm so gleichgültig, dass er jene kaum zudeckt. Alles was Effekt heisst, dem die *habitués* und Feinschmecker zuwiehern, hat er so völlig verachtet, dass er zuweilen mehr abzustossen, als entgegenkommen zu wollen scheint.

Gewiss ist diese Manier nicht ohne Einfluss des südländischen, besonders des spanischen, langwieriger Arbeit abgelegten Temperaments entstanden, diesmal unterstützt von der Leichtigkeit einer durch strenge Erziehung geschulten Hand: „Oftmals zeichnet der Meister der Kunst mit wenigen Strichen“ u. s. w.²⁾. Seine Werthschätzung von Totaleindruck und Haltung führte ihn auf gelegentliche Anwendung jener langstieligen Borstenpinsel (Palomino), welche gestatten aus der Entfernung zu malen, in der das Bild gesehn werden soll. Auch seine be-

¹⁾ Kölnische Zeitung v. 8. Februar 1874.

²⁾ For handling, no one surpasses him. Wilkie an Th. Phillips 14. Febr. 1828.

schränkte Zeit in spätern Jahren ist nicht zu vergessen. Aber die tiefere Ursache und der künstlerische Werth der *manera golpeada* liegt doch in optischen Beobachtungen. Bekannt ist, dass ein Kreis von Erscheinungen besser und klarer auf der gemalten Fläche herauskommt, wenn man die Mischung der Striche und Farben dem Auge, der Netzhaut überlässt. Brücke zeigt, wie bei dem Grenzübergang zwischen dem Sehen der einzelnen Linien und Punkte und dem Verschwimmen in einen völlig gleichmässigen Ton, und der dadurch hervorgerufenen Ungewissheit der Eindruck der Fläche gegen den des Reliefs zurücktritt (Die Physiologie der Farben, 285). Eben darauf beruht der eigenthümliche Schimmer und Glanz, welcher den Werken des Meisters eigenthümlich ist und für unnachahmlich gilt¹⁾. Von besonderer Bedeutung ist diese Malführung bei Darstellungen in diffusem Tageslicht, mit Gleichheit der Werthe. Die Erhaltung des graphisch scharfen, mosaikartigen Nebeneinander, welches sonst Skizze und Untermalung kennzeichnet, ist hier unentbehrlich. John Burnet weist nach, dass hier nichts übler angebracht wäre, als jene verschmelzende Abtönung, wie sie z. B. durch ein Lasurenbad erzielt wird. Kein Maler macht von solch harmonisirendem Uebergehen so wenig Gebrauch als Velazquez. Eher hat er verschmolzen modellirte Flächen nach der Hand mit einzelem, gleichsam schwebenden Strichen übersät, wie auch El Greco that und Franz Hals, der diese letzten Pinselstriche sein Malerzeichen nannte. Auch die Täuschung stereoskopischen Sehens kann durch solche Mittel unterstützt werden. Man bemerkt zuweilen eine Verdoppelung der Kontour, wo ein paralleler, wie ausfahrender Strich neben dem Rand der Figur herläuft. Ja bei gewissen beweglichen Theilen, z. B. Händen, nehmen sich diese schwankenden Umrisse wie verschobene Nebenbilder aus. Durch derartige Mittel erreicht er, dass sich die Gestalten zuweilen nicht nur ablösen, sondern zu bewegen, leicht zu drehen scheinen.

Dies führt auf seine Technik, die von Vielen, auch Malern für unergründlich erklärt worden ist²⁾. Die Schwierigkeit der

¹⁾ Wilkie war der erste, der diesen Zug bemerkt hat. Murillo being all softness, while V. is all *sparkle and vivacity*. 12. November 1827. Hierin liegt der augenfälligste Unterschied einer V.'schen Leinwand von Tizian.

²⁾ Cet artiste est une fée qui évoque toutes les apparitions instantanément en apparence, mais après de mystérieuses conjurations dont personne n'a le secret. W. Burger.

Analyse wird gesteigert durch die Wechsel seines Verfahrens, nicht bloss in der Folge sogenannter Perioden, sondern selbst in Arbeiten derselben Zeit, ja in ganz gleichartigen Aufgaben, wie den Reiterbildnissen.

Man kann sagen, dass alle grossen Maler, nicht nur Jan van Eyck und die Italiener der goldenen Zeit, sondern auch die kühnen niederländischen Koloristen des siebzehnten Jahrhunderts eine sehr solide, der Veränderung und Zersetzung widerstehende Technik gehabt haben. Die ersten die darin gefehlt haben, die Carracci, waren auch in höhern Dingen, z. B. der Erfindung, sekundäre Grössen. —

Alles führt darauf, dass Velazquez schon der Imprimirung besondere Aufmerksamkeit zugewendet hat, indem er darauf hielt dass sie von der Leinwand möglichst aufgesogen wurde. Wenn Palomino sagt, je dünner die Imprimirung, jemeher das Gewebe der Leinwand zu sehen ist, desto sichrer, fester und dauerhafter ist das Gemälde (Museo II, 31), so scheint er hier auf Velazquez'scher Ueberlieferung zu fussen; denn andere spanische Maler, wie Murillo und Ribera liebten dicke Imprimirungen, letzterer zum Schaden seiner Werke. Die Mehrzahl der Gemälde unsres Meisters fallen auf durch die Dünne der Farbendecke. Die Ungetrübtheit und Widerstandskraft der Farbe scheint in der That damit zusammenzuhängen; das zeigen grade die bewundernswürdigsten Stücke, wie der Prinz zu Pferde, die Meninas, die Einsiedler.

Eine zweite Ursache ihrer Dauerhaftigkeit liegt in der Vermeidung dunkler Untermalung (besonders mit Oker), welche so oft beim Austrocknen der daraufgesetzten Farben widerwärtig zu Tage tritt. Nur in den frühesten Bildern kommen zuweilen jene breiten, stumpfen, rothbraunen Flächen vor, welche die Werke der Bologneser entstellen. Später aber scheint er sich meist eines weisslichen Grundes bedient zu haben, dem ja auch die alten Niederländer ihre Leuchtkraft verdanken. Auf diesen hellen Grund hat er die Umrisse, in kleinen Stücken wohl mit dem Stift (Skizze der Meninas¹⁾), sonst mit dem Pinsel und brauner Farbe entworfen. Die Schatten, der dunkle Hintergrund eines Bildnisses wurden ebenfalls braun untertuscht. In einigen Gemälden, meist nicht

¹⁾ Diess ist das einzige bekannte bloss untermalte Bild, eine Skizze im strengen Sinn des Worts. Denn in den Szenen der Reitbahn ist doch die Hauptfigur für den letzten Eindruck hergestellt.

ganz vollendeten, ist dieses warme durchsichtige Braun in der schattigen Seite des Grunds, an der verkürzten Hälfte des Gesichts ohne weitere Uebermalung stehn geblieben. Die eigentliche Untermalung (*bosquejo*) erfolgte dann mit hellen grauen, gelben, braunen Mitteltönen, sehr dünn, sehr breit und mosaikartig; auch die Lokalfarben wurden in schwachem, schmutzigem Ton oft mit einem Hauch angedeutet. Theile, die zum Hervortreten bestimmt waren, wurden sofort mit Weiss, Schwarz und Lokalfarben accentuirt. Dann begann die Uebermalung (*retocar, acabar*), indem die grossen Flächen der Carnation und Draperie, sehr solide, absolut deckend und widerstandsfähig, verschmolzen und ohne Rücksicht auf Nüancen des Lichts impastirt wurden. Modellirende Halbtöne und Nebentinten wurden später eingetragen. Man sieht also, in dem allmählichen Aufbau der Farbe schliesst auch Velazquez sich ganz an das herkömmliche Verfahren.

Ueberall hier spielt das Weiss eine wichtige Rolle. Selten kommt es rein vor, aber oft ist es Basis der Mischung. Darauf beruht sein vielbewundertes feines Grau, auf dem auch ein Hauch von Farbe klar und bestimmt wirkt; und sein Schwarz, das, wie Charles Blanc sagt, nie schwer und matt, stets leicht und durchsichtig ist. Diese mit Weiss gebrochnen Farben bringen über den dunklern und gesättigtern und über der Braununtermalung den kühlen Silberton hervor.

Zuletzt wurden stark körperliche Flecke darüber gesät, um die höchsten Lichter, den Glanz hervorzubringen, nur äusserst selten aber eine Lokalfarbe durch Lasiren betont, endlich der Rundung durch braune Retouchen, Drucker und Randschatten Relief gegeben.

Wie in der Grundirung ist auch in der Färbung Oekonomie im quantitativen Stoffverbrauch die Regel. Er hat sich offenbar bemüht, mit möglichst wenig Farben und Farbenmischungen alle vorkommenden Nüancen zu bestreiten. Wahrscheinlich hat er die Töne seiner Bilder bereits auf der Palette gehabt, beziehungsweise gemischt, so dass er der Durcharbeitung auf der Leinwand überhoben war. Sonst wäre auch eine so weitgehende Durchführung des unverschmolznen Sticks nicht möglich gewesen.

Das ist der dritte Punkt, der seinen Werken Segen gebracht hat. Seine Farben sind weder nachgedunkelt noch zersprungen noch sonst anders geworden, wie gequälte Farben pflegen.

Uebrigens war die *manera golpeada* bei Velazquez keineswegs eine unveränderlich gleiche Handschrift. Es ist immer ein Mehr oder Weniger (*poco più e poco meno*) darin, der Stoffmalerei gemäss, und hier und da verschwindet sie ganz. Diess unterscheidet seine Art von der Altersmanier Tizians und von Franz Hals, bei denen die tokkirende Behandlung durch alle Arten der Textur hindurchgeht. Er hat die grossen Flächen des Nackten stets verschmolzen gemalt, ja kleinliche Theilung ist ihm so zuwider, dass er oft die Trennung und Artikulation der Extremitäten nur andeutet. Ebenso hat er die Falten der Draperie selbst in flüchtigen Bildern (z. B. dem Barbarossa) sorgsam modellirend vollendet. Des skizzenhaften Strichs bedient er sich in allem was glänzt und leuchtet — in Harnischen und Halsketten, in Spitzenbesatz und Brokat, in Locken und Wolken. Ja die *borriones* wirken erst recht durch den Kontrast mit jenen ebenen Flächen, in welche sie als Einschlag geworfen sind.

Diess unvermischte Nebeneinander von Flächen und Punkten, selbst bei ganz nahestehenden Tönen, erzeugt den Schein des Hintereinander, gleich als sähe man durch das Bild hindurch, obwohl die Farben nicht durchsichtig sind. Man denkt an die gläsernen Uhren, mit welchen Goethe Shakespeare's Charaktere verglich. —

Diess Kommando über den Pinsel hat man wohl im Auge gehabt, wenn man Velazquez den grössten Koloristen nannte¹⁾. Versteht man indess unter diesem Ausdruck einen Maler, der das Hauptgewicht auf Kraft, Schönheit und Harmonie der Farbe legt, m. a. W. einen Idealisten der Farbe, wie es Tizian, Paolo und Rubens waren, so kann man ihn nicht wohl einen Koloristen nennen. Oft wird freilich diese Qualifikation Malern gegeben, die bloss keine Kontourzeichner waren und mit wenig gesättigten Farben arbeiteten. Auch ein Tonmaler im strengen Sinne des Worts ist er nicht gewesen, wenn er auch die Tonart immer streng durchführte. Schon der Umstand, dass er fast nur mit Deckfarben arbeitet, beweist dass die höchste Leuchtkraft der Farbe für ihn keinen Reiz hatte, vielleicht ihm antipathisch war.

Velazquez hat allerdings ein sehr bestimmtes Farbengefühl besessen. Gewisse Farbentöne und Farbenzusammenstellungen gehen durch seine Werke von den frühesten bis zu den letzten.

¹⁾ Si je ne me trompe, le plus grand des coloristes. Beulé, Revue des deux mondes 1861. Juli.

Diess Farbengefühl war ernst, fast düster, und insofern nationalspanisch, obwol die Schriftsteller im siebzehnten Jahrhundert ihren Landsleuten eine Vorliebe für schöne Farben zuschreiben¹⁾. Unter seinen Lieblingstönen findet sich kaum eine heitre, reine Farbe. Sie sind meist kalt und gebrochen. Die einzige warme Farbe, die er zuweilen in gesättigter Brillanz angewandt hat und in einem Bilde (des Pabstes) zur dominirenden gemacht, ist karmesinroth, das wenigstens den Charakter vornehmer Pracht hat. Roth nimmt in seinen Bildnissen wohl die grössten Flächen ein, aber fast immer in den ernsten Uebergängen nach blau hin, von kühlen Rosa- bis zu tiefen Purpurtönen. Sein Kobaltblau hat in Himmel, Fernen und Gewandstoffen einen Stich ins Grüne, reines helles Blau kennt er kaum. Ebenso wenig helles Grün: sein blattgrün hat einen staubigen Ton, wie die Blätter des Oelbaums. Für Braun wählt er gern ein lichtschwaches Orange; dagegen kommt jener leuchtende Ton, der in Rembrandts Schatten eine so grosse Rolle spielt, kaum in kleinen Dosen vor.

Gewiss ist es ganz in seinem Sinn, wenn Palomino (II, 44) sagt: „Die Farbe ist die rechtmässige und wahre, welche die beabsichtigte Wirkung macht, und wenn sie aus Gassenstaub bestünde; wie der Hieb gut ist welcher sitzt, wie er auch geführt sein mag.“

Nur in Werken der ersten Zeit hat er zuweilen reiche Farbenzusammenstellungen, obwol sie wegen der dunklen Haltung kaum zur Wirkung kommen, in einigen Beispielen nicht zum Schaden des Bilds. In der Epiphanie trägt der vorderste König über dem grünen Rock einen dunkelgelben Mantel; ein Farbenpaar das nur erträglich wird, wenn man es durch Hinzunahme des Karmin bei dem Mohren dahinter zu einer Trias macht. Auch die Verbindung von Orangebraun mit Dunkelcarmesin (Christus an der Säule) ist ungefällig. Ja einmal hat er durch Violett, Blau und Purpur aus einer himmlischen Scene eine wahre Trauerfeier gemacht. Obwol er die Venezianer so gründlich studirte, hat er ihre Art, den warmen Ton der Haut durch das Weiss des Kragens und die satten Farben der Umgebung zu betonen nicht nachgeahmt. Auf solche Beobachtungen gründet Charles Blanc das vorläufige Urtheil, dass er die Orchestrirung der Farbe nicht verstehe,

¹⁾ Als Don Juan de Austria in der Galerie des Erzherzogs Leopold zu Brüssel einige ausgeschiedene Gemälde sieht und nach deren Bestimmung fragt, wird ihm gesagt, die gingen nach Spanien, wo die meisten Herrn *gustan mas de las bellas colores, que no del arte*. J. Martinez, Discursos 196.

eine Neigung zur Monochromie habe¹⁾. Auch Wilkie nennt die Farbe seinen schwachen Punkt²⁾. Treffender hat man gesagt, er habe den Reiz eines Koloristen (und das sei sein seltenes Verdienst) mit der äussersten Nüchternheit der Farbe vereinigt.

Das Richtige, dass der Schwerpunkt seiner Malerei anderswo liegt, hat Mengs bestimmt ausgesprochen: „Wenn ihm Tizian überlegen ist im Kolorit, sagt er, so hat er den Venezianer übertroffen im Verständniss von Licht und Schatten und in der Luftperspective“³⁾. Raumverhältnisse und Haltung, Rundung und Modellirung waren ihm unter allen Wechselln des Stils die Hauptsache. Deshalb stellt er die Farbe zurück, denn die Farbe trennt, das Chiaroscuro vereinigt, und wer stets das räumliche Ganze im Auge hat, muss letzteres zum herrschenden Darstellungsmittel machen.

Ein Blick auf die Reihen der Bilder, die an uns vorübergegangen sind, giebt für diesen Satz hinreichende Belege, — von jenen ersten plastisch behandelten Figuren an, mit ihren scharfen Umrissen, einseitigem Lichteinfall, leerem Grund. In der Folge hat er die verschiedenartigsten Probleme der Beleuchtung versucht. Schon von Mengs ist seine Meisterschaft in der Wiedergabe der „Luft zwischen den Dingen“ bemerkt worden. Der berühmte Gaspar de Jovellanos bezeichnet in seiner kurzen und treffenden Charakteristik als die zwei Grundpfeiler seiner Kunst: die Ertheilung jenes eigenthümlich nationalen Wesens (*aire*), dessen Zauber kein Auge und Herz widerstehn kann; und die Wirkungen des Lichts in der Luft und der erleuchteten Luft an den Körpern und in deren Zwischenräumen⁴⁾. In seinen letzten Meisterwerken beschäftigen ihn Lichtwirkungen in geschlossnem Raum. Aber die Beleuchtungsart, welche ihm mehr als irgend etwas die Aufmerksamkeit und Achtung der modernen Maler verdient hat, die, worin er keine Nebenbuhler hat, ist die Darstellung im allverbreiteten reflektirten Tageslicht mit dem Gegensatz warmer und

1) In den Vies des peintres de toutes les écoles, Velazquez. Die beste Charakteristik die mir bekannt ist.

2) He is as fine, in some instances, in colour as Titian; but, to me, this is his weak point, being most frequently cold, black, and without transparency. Wilkie, in his Life by Cunningham, Briefe vom 14. Februar 1828 und 29. Okt. 1827.

3) Se Tiziano gli è superiore nel colorito, lo Spagnuolo sorpassa di molto il Veneziano nell' intelligenza della luce e delle ombre, come anche nella prospettiva aerea. Opere di Mengs II, 148.

4) Obras de Jovellanos. Barcelona 1839. III, 165.

kalter Massen. Er hat mit Tizian die Modellirung in vollem Licht gemein; aber sein Ton ist von dem der Venezianer sehr verschieden; diese malten Antlitz und Nacktes in einem warmen Mittelton mit Unterdrückung der grauen Reflextöne und weissen Lichter. Der Spanier geht von der Beobachtung aus, dass die kühlen grauen Tinten in der Haut überwiegen; sein Incarnat ist wahrer, obwol es weniger zu den Sinnen spricht als das venezianische, oder die feurigen Farben des Rubens mit ihren leuchtenden Reflexen; eher ist es Franz Hals verwandt. Die grossen Reiterbildnisse, Breda, die Einsiedler, meist also Werke der mittleren Zeit, sind die Hauptbeispiele der alten Zeit für jene Malerei des diffusen Lichts, welche neuerdings mit Leidenschaft und Erfolg aufs Tapet gebracht worden ist und, was nicht nöthig war, nach der Sitte dieses Jahrhunderts der Nervosität, zu Partei-sache und fanatischem Sektenbekenntniss gemacht worden ist. Man kann sagen, sie sei von allen Arten der Beleuchtung die schwierigste und ungefälligste — vom Gesichtspunkt der Schönfarbigkeit und der Farbenharmonie, aber doch die natürlichste, und schliesslich schlage sie alle übrigen.

Wenn ich nicht irre, waren es W. Burger und Charles Blanc, die zuerst diess Malen mit Gleichheit der Werthe bei Velazquez bemerkt haben. „Alles modellirt sich in freier Luft, hell hebt sich ab auf hell, blonde Farben stehn auf silbrigem Himmel, zwischen dem Braun in der Ecke des Vordergrunds und der Ferne ist kein Unterschied der *valeurs*“. Er erhält die vollkommenste Modellirung und das Relief ohne Hülfe starker Schattenkontraste¹⁾.

Wenn nun auch keiner der früheren Maler in diesem Punkt ihm an die Seite gesetzt werden kann, so stand er doch auch nicht ganz ausserhalb der Zeitströmung, wenigstens einer kurz nach ihm eintretenden. Helle Haltung lag in der Richtung des späteren siebzehnten Jahrhunderts. Nicht bloss bei den der Farblosigkeit zuneigenden Tonmalern Hollands und seinen Virtuosen des Sonnenlichts, oder später bei den französischen Malern des Rococozeitalters. Auch in Italien war auf die Ueberspannung

¹⁾ Le peintre arrive au même résultat que Léonard dans la Joconde, obtenant le modelé le plus parfait et le relief le plus réel, sans la ressource des contrastes au moyen d'ombres prononcées. Oh l'incompréhensible! W. Burger, Trésors d'Angleterre p. 116. Tout se modèle *en plein-air*, sans sacrifice apparent, sans artifices, sans repoussoir. Gazette des Beaux-Arts XV, 65 f. 1863. P. Lefort, Velazquez. Paris 1888. 101 f.

des Chiaroscuro bei den Naturalisten und Bolognesern eine Rückbewegung zum Einfachwahren gefolgt, und das Ergebniss würde noch erfreulicher gewesen sein, wenn dieser Umschwung nicht in die Zeit der Schnellmalerei und des sinkenden Ernstes gefallen wäre. Luca Giordano, Francesco de Mura, Tiepolo wird man öfters auf diesen Wegen antreffen.

Eigentlich war ja das Neuste hier wieder eine Rückkehr zum Aeltesten. Die italienischen Tempera- und Freskomaler des fünfzehnten Jahrhunderts hat nicht bloss die Natur ihrer Farben oft auf die natürlichste Art der Beleuchtung geführt (z. B. Pier della Francesca); und die altflandrische und niederrheinische Malerei würde ihr noch öfter nahe gekommen sein, wenn nicht die Liebe zu schönen und leuchtenden Farben, wie die neue Technik sie ermöglichte, davon abgelenkt hätte, jene Beleuchtung auch in der Farbenabtönung folgerichtig durchzuführen. Aber die Italiener der grossen Zeit seit Leonardo haben sich unter dem Einfluss der Oelmalerei den starken Gegensätzen zugewendet: diese kamen dem Streben nach Vereinfachung des Vortrags, frappanten Wirkungen, Sammlung des Interesses entgegen. —

Eine Technik wie die des Velazquez, welche auf der Feinheit und Schärfe malerischen Sehens beruht, sich den Gegenständen wechselnd anpasst und mit einfachen Mitteln durch eine vom optischen Gefühl geleitete Hand ihre Wirkungen erzielt, ist nicht gemacht für Nachahmer. Dennoch sind Kenner oft mit Schulbildern und Kopien getäuscht worden. Man sah zu sehr auf das Aeussere, den Ton und Strich; aber das Unnachahmliche liegt nie im Aeusserlichen, sondern im Umfang und der Tiefe des Wissens, Sehens und Könnens. Es giebt Merkmale, die sich bei den echten Stücken immer finden und nie bei den Schülern. Dazu gehört die Unveränderlichkeit der Farbe und die damit zusammenhängende Klarheit des Auseinandergehens im Raum, ferner die Frische des Incarnats, die Zartheit der durchsichtigen Haut und ihr feiner Schimmer, den Mengs an dem Reiterkopf Philipp IV bewunderte (*sembra rilucervi la cute*) und Waagen an den Bettelphilosophen, „wo jeder Versuch mit Worten eine Vorstellung von dieser Wahrheit der Fleischtöne zu geben umsonst sei“. Getrost aberkennen kann man ihm alle stumpfen, trüben Gesichter; alle noch so bravourmässigen *borriones*, wo dieser flüchtige und skizzenhafte Schein nicht der meisterhaften Festigkeit und Feinheit der Zeichnung und Modellirung dient, und der Vollkommenheit des Verständnisses von Form und Textur.

So wenig es nun leicht und selbst rathsam ist Velazquez nachzuahmen, so stark reizt er zur Nachahmung. Doch hat er enthusiastische Jünger weniger zu seiner Zeit als viel später, in unserm Jahrhundert gefunden. Seine Manier wirkt auf den Mann von Metier aufregend; man nennt sie *amusant*. *Sprezzatura* scheint Ueberlegenheit, sie schmeichelt der Eitelkeit; Leichtigkeit und Prägnanz ist das Siegel der Meisterschaft, Unvollendung giebt den Eindruck, dass man weniger gesagt hat als man gekonnt hätte.

Aber wo hinter diesen (nicht immer) geistreichen Manipulationen keine Werthe der Darstellung zu entdecken sind, da sind sie eben ohne Werth. Mit *chafarrinadas*, *manchado-malen*, *colpeggiare*, ist es nicht gethan. Man sollte nicht vergessen, dass feurige Hand, flotte Mache, *bravura di tocco*, *verve* und *brio* des Pinsels in keiner engern Beziehung zum Genie stehn als Gründlichkeit und Phlegma der Vollendung. Denjenigen welche hysterisch fiebernde und sprungweise Gedankenbildung für genial halten, muss gesagt werden, dass ebensoviel Wahrheit der Satz hat: *genius is patience*. Hat es nicht Zeiten gegeben, z. B. die des Barockstils, wo Jedermann diese Furie, diese Bravour in sich fand? Und auch heute noch begegnen uns unter ihren Adepten sehr langsame und mechanische Talente, die keinen Schritt thun können, den sie nicht andern abgelernt haben. Sie ist eben Sache der Mode und Uebung. Waren Albrecht Dürer und Jan van Eyck weniger Maler, als Tintoretto und Franz Hals, weniger genial, weil sie malten wie Goldschmiede ciseliren? Man braucht ja nur etwas Kohlensäure in die Flasche zu pressen, und sie wird ebenso aufschäumen, mag der Wein in der Champagne oder im Laboratorium gewachsen sein, im letzteren Fall folgt nur ein augenblickliches Prickeln und ein verdorbener Magen.

Achtungswerthe, ja glänzende Namen giebt es in der neuesten Malerei, in Frankreich, Spanien und Deutschland, die Velazquez mit Glück studirt haben; sie sind meinen Lesern zu bekannt, als dass ich sie hier zu nennen brauchte. Aber für Andere ist seine Verehrung verhängnissvoll gewesen. Ohne sein feines Auge, ohne sein methodisches Wissen, ohne darüber im Klaren zu sein, was er eigentlich gewollt hat, hielt man das was ihm bloss Mittel war, für Kern und Geist seiner Malerei. Man glaubte, es sei gethan mit brutaler Breite, wildem Pinselfuchteln, affektirtem Nichtfertigmachen, immer natürlich im grössten Format und

nach den niederträchtigsten Modellen. Man glaubte das Anrecht auf den Namen Künstler zu verscherzen, in Spanien insonderheit einen Verrath am Nationalgeist zu begehnen, wenn man zeichnete und ausführte. Man berief sich auf das Sehen aus der Entfernung, aber diese Sachen sind aus der Ferne noch unverständlicher als aus der Nähe.

Alt und jung, gross und klein,
Grässliches Gelichter:
Niemand will ein Schuster sein,
Jedermann ein Dichter. (Goethe.)

Die Königin Marianne.

Nach dem Abschluss des erschöpfenden Kampfs mit den Niederlanden glaubte der seit dem Jahre 1640 durch wiederholte Schicksalsschläge in Familie und Staat schwergeprüfte König noch einmal bessere Tage hoffen zu können. Und in seinem Hause ging ihm auch ein neues Leben auf. Er hatte in diesem Jahrzehnt seine Königin, seinen Sohn, seinen Bruder Ferdinand und die Schwester Maria verloren; er stand einen Augenblick fast ganz einsam da. Nun sah er sich, auf der Schwelle des Alters, wieder an der Seite einer jungen Königin, eines lieblichen Töchterchens, und sogar Söhne wurden ihm bescheert, die Hoffnung der grossen Monarchie.

Das Bild Mariannens von Oesterreich verfolgen wir fast ein halbes Jahrhundert lang stetig im spanischen Ahnensaal; zuerst als Neuvermählte, noch halb Kind, zuletzt im Witwenschleier; in dieser Gestalt ist sie Velazquez' Amtsnachfolgern Mazo, Carreño und Coello vererbt worden.

Maria Anna, geboren 1635, war die Tochter Kaiser Ferdinand III und der Maria, der vielgeliebten Schwester Philipp IV, die vor zwanzig Jahren nach Wien vermählt worden war. Dieses Geschenk wurde nun, nach Calderons Worten, von Deutschland an Spanien zurückerstattet.

Nach dem plötzlichen Tod ihres Verlobten, des Erben der Krone, wurde der Monarch von den Cortes bestürmt sich wieder zu vermählen; er entschloss sich rasch an die Stelle seines Sohnes einzutreten. Es fehlte nicht an solchen, welche diese Ehe für sehr unschicklich hielten und keinen guten Ausgang

prophezeiten¹⁾. Auch in Spanien wusste man, dass Ehen zwischen so nahen Verwandten keine guten Aussichten haben²⁾.

Keine sechs Monde waren nach jenem Todesfall (9. Oktober 1646) verflossen, als bereits die Kapitulationen in Pressburg unterzeichnet wurden (2. April 1647). Die Vermählung durch Stellvertretung fand im folgenden Jahr in Wien statt. In Trient musste sie vom November 1648 bis zum Frühjahr warten, weil der Oberhofmeister, der Herzog von Nájera y Maqueda, erst im April mit ihrem Hofstaat in Mailand ankam. Der Graf von Lumiares übergab ihr den Schmuck (*joya*); er bestand aus 22 Diamanten, deren grösster auf 25000 Escudos geschätzt wurde, das Ganze auf 80000. Keine Reise einer spanischen Königin war je mit soviel Hindernissen, sogar finanziellen verbunden gewesen. Zwei und ein halbes Jahr waren seit der Verlobung verflossen, als die nunmehr vierzehnjährige von ihrem dreissig Jahre ältern Gemahl in Navalcarnero empfangen wurde, wo der Erzbischof von Toledo die Trauung vollzog:

*que apenas calorce apriles
bebí del alba la risa.*

Aber der Empfang in der Hauptstadt sollte ihr und der Welt noch einmal zeigen, was dies alte Spanien war. „Der Hof, sagt Basadonna, wollte beweisen, dass er noch Wunder thun könne, jetzt wo Jedermann glaubte, dass man am Boden liege.“ Freilich war es die Stadt die alles zu bezahlen und durch Steuern aufzubringen hatte. Und dieser gute Wille, die noch immer standhaltende Liebe zum Königshaus erschien dem Venezianer als der Wunder grösstes. „Die nationale Eitelkeit nicht zu vergessen, die sich so gern am Schein satt isst.“

Die Ausschmückung der Stadt von Buen Retiro bis zum Alcazar war wohl das beste was dort jemals in dieser Art geleistet worden ist. Noch nie hatte Madrid eine so zahlreiche, tüchtige Malergemeinde besessen. Das Theater von Buen Retiro war ihre Schule im decorativen Fach gewesen. Sie wirkten im Bunde mit den Bildhauern, Architekten und Dichtern, wie denn Calderon, der die Feier in der Comödie *Guárdate de la agua mansa* geschildert hat, die Ideen zu den Triumphbögen angab.

¹⁾ Basadonna, chiffirte Depesche vom 3. August 1649. Matrimonio il più improprio.

²⁾ Ni suceden descendencias que se logren de casamientos parientes. Tirso, Esto sí que es negociar. III, 8.

Dieser Einzug war ein über Wunden und Bettlerlumpen geworfener Purpurmantel. Wenn die einzelnen Künste mit ihren reinen Darstellungsformen vor der Hand zu Ende sind, so gelingen ihnen durch solche Bündnisse und Anpassungen zuweilen noch neue, oft die stärksten Wirkungen.

An einem klaren windstillen Novembertag (den 15.), bei einer „Sonne von Krystall“, fand der Einzug statt. Der Weg von San Ildefonso zum Escorial war erleuchtet, in den Portiken des letztern glänzten 2300 Lampen. In Buen Retiro sass die Königin auf. Voran zogen die deutschen, vlämischen und spanischen Wachen, 350 Mann, in Sammtlivreen; dann die Herolde; zweihundert Reiter; die Granden mit zahlreichen Pagen und Staffieren. Ihr folgten die Damen, zwölf berittene, die übrigen in Kutschen.

Die Strassen bis zum Schloss waren von den Dächern herab mit Teppichen, Tapisserien, bemalten *sargas* und Gemälden bedeckt, ein Augenzeuge vergleicht sie mit einem festlich geschmückten Kirchenschiff. Von fünf Triumphbogen, strahlend von Gold, stellten vier die Idee der spanischen Weltherrschaft dar, ethnographische Statuen und Gemälde vergegenwärtigten die Besitzungen in den vier Welttheilen; sie standen am Guadalajarthor, im Prado, in der Carrera de S. Gerónimo, an der Puerta del Sol und auf Plaza S. Maria. Der Architekt war Sebastian de Herrera Barnuevo, den der König dafür zum Maestro mayor der Palastbauten ernannte. Jeder kostete 25000 Escudos. Der florentinische Gesandte rühmt die Grösse und den edlen Stil; der im Prado wird Alonso Cano zugeschrieben. Hier erhob sich der Parnass, in natürlichem und künstlichem Blumenschmuck, Herkules und das Flügelross mit der Hippokrene von Wein auf seinen beiden Gipfeln, im Thal Apoll mit den Musen, und zu deren Seiten die Statuen der grossen spanischen Dichter des Alterthums: Seneca, Martial, Lucan; der Renaissance: Juan de Mena, Garcilaso und Camoens; die jüngstverstorbenen endlich: Quevedo, Góngora, Lope. An den Parnass schlossen sich die elyseischen Felder, deren Abschluss der Bogen an der Carrera d. S. Jerónimo bildete. Am Thor wurde die Königin von den 52 Regidoren Madrids in goldbrokatnen Togen empfangen, der Besamanos vollzogen und vom Corregidor die Stadtschlüssel überreicht. Der König stand auf einem Balkon des Palasts Lerma. Sie setzte ihren Ritt nun unter dem Baldachin fort.

Zwanzig Bühnen waren an den Strassenmündungen errichtet für Nationaltänze und Possen. Die Brunnen der Puerta del Sol und des Stadthauses spielten. Vor San Felipe sah man in Nischen die vergoldeten Statuen der Ahnen, von Carl V und Ferdinand I an, nebst ihren Thaten in Malereien; auch die polychromirten und bekleideten Statuen des Herrscherpaars fehlten nicht. Von dem Platz S. Maria aus betrat sie die Kirche, empfangen von dem Patriarchen beider Indien. Auf dem Palastplatz standen zwei Triumphwagen mit der Statue des Mercur, der Hymen sein Amt abtrat, umgeben von Fackelträgern und Musikanten. Diese nahmen sie in die Mitte und brachten sie zum Thor, wo der König ihr entgegentrat. Clarendon fand ihn sehr kräftig und von Farbe, obwohl nicht ohne die Spuren seiner frühern Lebensführung. Beim grossen Maskenrennen verdiente er sich noch einmal den lauten Applaus der hierin kompetenten Zuschauer; er war noch immer der erste Reiter seines Reichs. —

Der Gegenstand dieser Feste war eine kleine, kindische, unwissende und eigensinnige Person. Das platte Gesichtchen, in dem der Verstand noch schlummerte, zeigte keine schönen Linien, das einzige was man behielt, war der Familienzug um den Mund. Allein Dank ihren vierzehn Jahren bemerkte man hauptsächlich die frische Farbe, die blonden Haare und die klaren blauen Augen.

Die Camarera mayor hatten viel Arbeit, ihr das formlose deutsche Wesen abzugewöhnen (*il costume sincero d'Allemagna*): für eine Königin von Spanien schicke es sich nicht über die Spässe des Hofzwerags so laut zu lachen. Sie meinte, dann solle man ihr diesen unwiderstehlichen Humoristen ganz wegnehmen; sie hätte auch sagen können: Warum es sich dann für die Majestät schicke, vom Hanswurst unzertrennlich zu sein? Ihre Unterhaltungen waren überhaupt nicht geistreich: beim Carneval von 1651 wurde eine Schaar Mäuse unter die Hofdamen losgelassen; die Erfinderin dieses Scherzes wurde reich belohnt.

Philipp IV, der einst die lebenswürdige, kluge, charaktervolle, graziöse und sogar hübschere Isabella vernachlässigt hatte, machte der in jeder Beziehung unbedeutendern Marianne mit der zärtlichen Beharrlichkeit des alternden Mannes den Hof; er wurde sogar ein guter Ehemann, denn jetzt musste alles an die Erlangung eines Thronerben gesetzt werden. Dieser königlichen Verliebtheit verdanken wir ihre zahlreichen Bildnisse.

Die Ungeduld des Königs konnte die Rückkehr des Hofmalers nicht erwarten, und so trat der Schwiegersohn für ihn ein. Juan Bautista del Mazo nahm sich zusammen, und das sehr ähnliche Bildniss machte sein Glück, man wurde auf ihn aufmerksam. Palomino, der es bei einem Fronleichnamsfest am Guadalajarathor ausgestellt sah, nennt es ein Wunder des Pinsels (III, 372).

Die drei Bildnisse im Madrider Museum sind nicht aus dieser ersten Zeit, es scheint, man hat die welche Velazquez gleich nach seiner Ankunft malte, nach Wien geschickt. Das Kind hatte sich seit der Abfahrt aus der Hofburg auf der langen Reise günstig entwickelt, vor allem wollte sie sich nun dort in der erstaunlichen Mode ihres jetzigen Hofes präsentieren.

Das schönste und ansprechendste Bildniss von ihr ist neuerdings in Wien zum Vorschein gekommen¹⁾, es stimmt mit dem seit 1824 im Belvedere befindlichen fast ganz überein. Der Glanz der blauen Augen ist entzückend. Diess andere Exemplar (Nr. 617) hat einiges störende. Die



Die Königin Marianne.

Augen sind trüber, die Modellirung in sehr hellen Fleischtönen weniger rein und sicher. — Wie doch ein von Grazien und Musen wenig begünstigtes Wesen durch Jugend und Gesundheit dem

¹⁾ Diess neue Exemplar ist in den Katalog von 1881 nicht aufgenommen. Beide heissen dort Maria Theresia, welche nun die Stieftochter Mariannens geworden war. Noch sind keine Angaben, wie die Bildnisse nach Wien gekommen sind, gefunden worden. Doch erzählt der modenesische Graf Ottonelli, dass im Februar 1653 der Marchese Mattei, Gesandter des Erzherzogs, nach Flandern reiste, um die Bildnisse des Königspaares und der Infantin zu überbringen, „*credo per fomentargli la speranza del matrimonio con la detta Serenissima Infanta*“. Depesche vom 22. Februar 1653 in Modena.

Auge Freude macht! Sie scheint zu strahlen in der ersten Wonne jener Feste, die ihr zu Ehren ohne Unterbrechung sich folgten.

Die erste Empfindung vor diesen Bildnissen ist wol das Erstaunen über Haarputz und Anzug. In der zweiten Hälfte der vierziger war eine neue Damenmode in Aufnahme gekommen. Das bisher noch wirksame Motiv der Erhöhung wurde gänzlich verdrängt von dem der Breite. Die Horizontallinie wurde mit einer Consequenz durchgeführt, welche den guten Geschmack mit nie gesehener Kühnheit herausforderte. Hier ist es der Mühe werth einen Augenblick zu verweilen, um von dem Märtyrthum eine Vorstellung zu geben, das einem spanischen Damenmaler dieser Zeit beschieden war.

Der hohe Schopf und die traubenförmigen in die Wangen vorgedrängten Seitenlocken verschwanden; aber wenn schon bei diesen gelegentlich die Perrücke eintreten musste, so war jetzt an eine Herstellung des Gebäudes bloss durch das natürliche Haar nicht mehr zu denken. Die künstlichen Haare, von Seide oder Wolle (*cabellos postizos, monos*) sind glatt herabgestrichen, und zu beiden Seiten in fünf bis sechs senkrechten, symmetrisch aneinandergereihten Locken tressirt, mit erschütternder Regelmässigkeit durch Bänder, Rosen, Juwelen geschmückt und in der Höhe des Kinns horizontal abgeschnitten. Eine Reihe von Edelsteingehängen nahm sich wie eine Versechsfachung der Ohringe aus. Hinten legten sich als Abschluss noch grosse Straussenfedern über diese mit einem geöffneten Altarschrein vergleichbare Haarzier. Unter der blonden Perrücke sehen die Anfänge des natürlichen Haares hervor, z. B. die breite Querlocke der Stirn. Wenn das Kleid ausgeschnitten ist, läuft dessen Saum ebenfalls waagrecht um Brust und Schulter, wie die Linie der Wasseroberfläche bei einer Badenden; ebenso die Halsketten.

Das schmale gradlinige Leibchen setzt mit seiner keilförmigen Schneppe in den ungeheuren Reifrock ein, der immer mehr von der Kegel- in die Walzenform überging. Auf die gänzliche Unterdrückung der natürlichen Rundung folgte hier eine erstaunliche Anschwellung. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts gebrauchten die Damen einen Reif am untern Ende der Kleider. Jetzt wurden noch zwei bis vier Reifen von Spargras, später Messingdraht, mit Leinwand überzogen, an den obern Theil gelegt. Der Rock ging nun aus der Gestalt einer Glocke in die eines Kleider-

trockners (*asciugapanni*) an. Man nannte diese Reifröcke *guardainfantes*, die Damen behaupteten, sie sähen interessant und kokett darin aus (*curiose e galanti*); diese Röcke seien luftig und bequem, da die Unterkleider weit und fliegend gemacht werden könnten. Der *guardainfante* gewinnt also gleich unter der Taille seine volle Breite, gleich als stände die Figur in einer Tonne; nur war er nicht rund, sondern vorn abgeplattet. Er stieg und sank beim Gehen; die Hände ruhten darauf wie auf einer Logenbrüstung, und wie hier Zettel und Handschuhe, so hängte man darauf Uhren, Spiegel, Porträts. Eine solche Dame füllte die Seite eines Wagens ganz aus. Sie hatte Mühe durch die Hausthür zu kommen, und die Komödianten verlangten doppelte Eintrittspreise. Demgemäss nahmen auch die andern Toilettenstücke einen imposanten Umfang an: Das Taschentuch sah aus wie ein Tafeltuch, der Spitzenkragen von Tüll ging fast bis über die Mitte der Brust, die Halskette, selbst die Goldfassung der Juwelen wird dick und schwer. Die Füße blieben natürlich ganz unsichtbar¹⁾.

Was noch von der Arbeit des Schöpfers der Eva übrig blieb wurde mit schreienden Farben bemalt, nicht blos das Gesicht bis auf Augenlieder und Ohrläppchen, auch Schultern und Hände. Aber es war mehr Maske als Zier.

Den Fremden (wie den Damen vom Hofe Ludwig XIV) erschien diese Mode lächerlich, ja empörend, und bei sonst sympathischen Personen wehethuend. Als sie zum erstenmale in Rom auftauchte, bei der Ankunft des Vicekönigs von Neapel, Duca de Arcos, erregte sie Anstoss und Spott²⁾.

Es wäre verlorene Mühe gewesen, eine solche Gestalt durch gefällige Anmuth veredeln, diess barbarische Kostüm malerisch gestalten zu wollen. Velazquez blieb auch hier dem spanischen Geschmack treu, der nichts vertuscht und vor keinen Schrecken der Wirklichkeit zurückbebt. Dafür wirkte er durch

¹⁾ Als auf ihrer Reise nach Madrid eine städtische Deputation Proben des Gewerbfleißes, u. a. seidene Strümpfe überreichte, warf der Majordomus die letzteren dem Geber in's Gesicht, mit den Worten: „Ihr sollt wissen, dass spanische Königinnen keine Füße haben“ (*Abeis de saber que las reinas de España no tienen piernas*). Sie mag schon von den cosas de España einen Geschmack gehabt haben, denn sie glaubte wirklich in Madrid würden ihr die Füße amputirt werden, und brach in Thränen aus.

²⁾ Roma resta maravigliata del brutto, e disonesto habito donnesco spagnuolo, atteso massime à tempi passati ch'era tenuto honesto. Ameyden, Diario 31. März 1646.

den Reiz einer schattenlosen, silberschimmernden, überaus geistreichen Behandlung. Zur hellen Hautfarbe, noch erhöht durch künstliche Mittel, passt die weisse Seide, die Brillanten und Perlen, die jene noch zu überstrahlen scheint; das blonde Weiss und Roth der Wangen, mit lila Halbtönen, klingt wieder in den Rosen und Diamanten der Haare, und alles gewinnt noch durch den Kontrast des dunkelgrünen Vorhangs. Weiss und schwarz (in den Spitzen), Goldglanz, Zinnober stehen da nebeneinander in fast schrillen *borrones*, ohne dass ein Ton sich mildernd, ausgleichend darüber legte, oder ein Schatten Ruhe gewährte. Wie ins Kerzenmeer eines Festsaaes eingetauchte Gestalten das Auge blenden, sollten so hier durch das in reinster Kraft wirkende Licht- und Farbenspiel die Sinne berückt werden, ehe der Geschmack zu einem Urtheil sich sammelte¹⁾?

Unter Leitung ihrer Camarera mayor fand sich die Wienerin bald in ihre Rolle. Der Zwang spanischer Etikette drückte nun ihrem Gesicht jenen stolz-gelangweilten Zug spanischer Majestät auf, nur gesellte sich bei ihr noch eine mürrische Verziehung des Mundes hinzu, die ihren Charakter verrieth: man nannte sie schon die „eigensinnige und starrköpfige Deutsche“ (*ostinata e pertinace Allemana*). Die Miene verdriesslicher Blasirtheit macht alt; in den beiden Bildnissen, wo sie dem König gegenüber steht, fällt der Unterschied der dreissig Jahre nicht mehr auf.

¹⁾ Zahlreiche Schulbilder dieser ersten Jahre beweisen, wie begehrt die Bildnisse der jungen Königin waren. Das einzige mir bekannte, welches auf jenes Wiener Bildniss zurückgeht, dürfte die Wiederholung in der Galerie La Caze im Louvre (Nr. 37) sein, ihm stand die sehr kindliche Büste nahe, welche auf der Ausstellung im Palais Bourbon (1874, Mr. Ledieu) erschien. Das vielgelobte Exemplar, welches Ferdinand VII vom Canonikus Cepero in Sevilla für zwei Zurbarans eintauschte, und das in der Versteigerung des General Meade (1847) von R. Ford für dreizehn Guineen erstanden wurde, ist mit hastigem, breitem, aber flauem und eintönigem Pinsel gemacht, fast nur mit schwarz und gelb. So stumpfe dunkle Farben kommen am wenigsten in dieser Zeit bei dem Meister vor. Die Perrücke ist hier statt in lothrechten Locken, in bogenförmigen Wülsten tressirt. Aehnlich wie in dem Brustbild bei Nicolas Gato de Lema in Madrid (Laurent 1293), mit welchem das Exemplar der Galerie Villasante de Montija ziemlich übereinstimmt. Diess kam aus A. Febvre's Versteigerung für 3000 Francs in eine Berliner Sammlung und ist in H. Thode's Kunstfreund (1885, S. 186) vortrefflich beschrieben. Aber eine äussere Aehnlichkeit mit den lebhaften, pastosen *togues* des Meisters kann über die mangelhafte Haltung, die rohe und dürftige Modellirung nicht täuschen. Auch das Exemplar in der Cook'chen Galerie zu Richmond ist ein Schulbild.

Auch die Farbenzusammenstellung der Bilder wird ernster, dunkler.

So sieht man sie in den drei grossen Gemälden des Museums des Prado, welche den letzten Jahren des Meisters angehören müssen; sie zählte fünfundzwanzig Jahre, als er starb. Diess sind wohl die reizlosesten Bilder die er hat malen müssen.

Das beste scheint ein Einzelbild (1078), in ganzer Figur; es ist bis auf die Nebensachen (z. B. die Umriss des Taschentuchs) genau wiederholt in dem Gegenstück zu ihrem Gemahl in Rüstung (1079). Sie trägt ein schwarzes Kleid, mit breiten silbergestickten Borten an Leibchen, Schooss und unterm Rand. Rosa Vorhang, Sessel, Tisch (mit vergoldeter Standuhr) auf grünlich grauem Grund, sind durch bräunliche Halbtöne gedämpft. Einen Unterschied des Pinsels kann man nicht entdecken; nur sind in Nr. 1078 die Hände weicher modellirt und die Harmonie um eine Idee besser. Dieselbe Aufnahme liegt der Halbfigur zu Grunde, welche in Manchester war, und aus der Sammlung Hugh Baillie an Hercules B. Brabazon kam. In dem Bild des Prado (1082), wo sie dem König gegenüber vor einem breiten Betpult kniet, scheint sie älter, die Augen wie leidend. Diese Gestalt steht auf tiefrothem Grund, den ein schwerer Vorhang umrahmt. Er ist von demselben Stoff wie die weit sich ausbreitende Decke des *reclinatorio*: orange- und perlfarbiger Silberbrokat mit orientalischen Mustern. Die das Brevier fassenden Hände sind etwas unglücklich gekrümmt. — Das letztere Paar ist für den Escorial gemalt worden.

Neuerdings ist ein merkwürdiges Bildniss in Wien (Nr. 618) zum Vorschein gekommen. Es muss nicht lange vor dem Tod des Königs gemalt sein und nach dem Tode des Velazquez, von dessen Auffassung und Farbengefühl es ganz abweicht, aber diessmal nicht zu seinem Nachtheil. Aus dem Gesicht ist die Schminke, aus den Haaren die brennendrothe Bänderzier verschwunden; der feine schwarze Spitzenbesatz der Säume macht sich gut auf dem hellrothen gesteppten Kleid, das wieder zur Glockenform zurückgekehrt ist. Das warme, bernsteinartige Reflexlicht, hier im Einklang mit den Formen der vollen, noch anziehenden Gestalt, stimmt vortrefflich zu dem dämmerigen goldbrochirten rothen Vorhang dahinter. Ueber den Augen liegt ein zarter Goldton wie ein Schleier, und dazu stimmt ein Zug von Melancholie. Sie trägt einen überaus reichen Perlenschmuck, zwei Hauptexemplare über den Schläfen und an der Brust,

die letztern als Mittelpunkt von sechs Perlenrosetten. Zur Linken dringen durch die Thür Licht und Luft eines Parks, man sieht Treppenbaluster, eine rothe Wand mit Nische und Büste, Pappeln. An den Sessel ist ein Kapuzineräffchen gebunden. —

Als Philipp IV starb, war sein einziges Söhnchen kaum vier Jahre alt. So fiel der unberufensten aller spanischen Königinnen die Regentschaft zu, und ihr Name verwebte sich mit den Tagen tiefster Erniedrigung des Staats, dem sie auch noch etwas vom Regiment des Unterrocks und der Kutte zu kosten gegeben hat. Und da sie auch nach vorübergehender Beseitigung bald wieder als einflussreiche Königin Mutter auftauchte, so fehlt es nicht an zahlreichen Bildnissen in der ernsten klösterlichen Tracht der königlichen Witwen. Diese Bildnisse vergegenwärtigen uns auch das Innere des untergegangnen alten Schlosses, mit seinen halbdunklen Zimmern, dem Lichteinfall durch Nebenräume und Korridore, den hohen Spiegeln in schweren adlerumspannten Goldrahmen, den dichtgehängten Oelgemälden in schwarzen Ebenholzrahmen, den Marmortischen mit den vergoldeten Bronzelöwen, die noch immer die Tatze auf die Erdkugel legen und den antiken Statuen, — also die von Velazquez herrührende Ausstattung.

Marianne ist fast immer sitzend dargestellt, im Lehnssessel, in schwarz und weiss wie eine Aebtissin. So in dem Gemälde Juan Bautista del Mazo's in Castle Howard, als dreiunddreissigjährige Regentin. Der aufgeblähte Kleidertand ist gefallen, die Juwelen und Perlen im Schrein geborgen, die künstlichen „Nelken“ abgewaschen, das blonde Haar und der feine Hals unter dem enganschliessenden Witwenkopftuch und schweren schwarzen Schleier für immer begraben. Auch aus der Umgebung sind die Farben entwichen; ein trübes Gelb und Braun bestreitet alle Kosten dieses monoton gemalten Bildes, die Blumen des gelben Vorhangs sind schwarz. Sie hält einen Brief, auf welchen man den Namen Juan Bap^{ta}. de Mazo (nicht Maino) und das Jahr 1668 liest. Aber was will da der tanzende Faun der Tribuna, dessen grinsender Kopf hinter dem Vorhang verborgen ist?! Links öffnet sich ein helles Zimmer, darin eine Gruppe, ähnlich den Meninas. Derjenige, für welchen sie zur Zeit das Steuer der Monarchie hält, steht hier umgeben von Zwergen und Nonnen, deren eine ihn am Gängelband hält. Eine Dame überreicht ihm das rothe Schälchen (*bucaro*).

Auf Mazo folgte Carreño. Von ihm ist das Bildniss in der Galerie Harrach zu Wien, ein Geschenk an den kaiser-

lichen Gesandten Ferdinand Bonaventura von Harrach bei seiner Abreise von Madrid im Jahre 1677. Die Augen sind trist, der Mund wie zum Weinen verzogen. Der Physiognomiker würde darin ein Bild trüber, jede Freude und Sympathie abweisender Entsagung finden; die Chronik zeigt uns diese Devote als eine böse, ungeschickte Frau, in welcher die weltlichen Lüste keineswegs erloschen waren. Der einzige Luxusgegenstand ist die grosse goldne Pendeluhr mit der schlanken Treppenpyramide: Tyrann und Symbol ihres Daseins. Der Inhalt ihres Lebens ist ja nur die Form der Zeiteintheilung, ein Nichts zwischen ihren Zahlen: Wiederholung von Förmlichkeiten, die längst begrabene Menschen festgesetzt haben. Härter, kälter ist das Madrider Exemplar, wo sie vor einem Sekretär sitzt, die rechte auf einem Schriftstück. Der Blick ist sinnend. Auch die ehemalige Nationalgalerie im Fomento besass ein solches Porträt, mit dem Ausdruck sanfter Schwermuth.

So sieht man sie in der Beschreibung der Madame d'Aulnoy, während ihrer Verbannung zu Toledo, im Fenster des für sie eilig in Stand gesetzten Alcazar, an den Balkon gelehnt; bleich und zart, mit sanftem Blick, eine kleine magere Hand zum Handkuss reichend. Dort blickt man von dem hochragenden Schloss Carl V hinunter nach der grünlichen Flutenschlange des Tajo, der sich zwischen steilen, zerrissenen und wüsten Granitfelsen und Geröll hindurchwindet; einst umduftet von blühenden Gärten, umsummt vom Schwirren der Seidenwebstühle, jetzt Klagemelodien rauschend über den Verfall. Als sie hörte, dass die Damen von Madrid kamen, da erinnerte sie sich eines Bildnisses im Zimmer des Hochseligen, das ihm einst von Wien gesandt war, das Werk eines Hofkünstlers. Sie könnte, sagte sie, den Augenblick bis heute nicht vergessen, als beim Eintritt in das Gemach ihre Augen auf diess Gemälde fielen, das *sie* sein sollte: „ich versuchte umsonst es zu glauben, es wollte mir nicht gelingen.“ So blüht auch in der Wüste des leersten, enttäuschten Daseins noch die Blume der Eitelkeit.

Endlich hat auch der letzte Maler der alten Zeit, Claudio Coello, noch seine Kunst an der Königin-Witwe versucht. Wenigstens scheint mir das Bild der Münchener Pinakothek (Nr. 1302) besser für ihn als für Carreño zu passen, dem es seit einem Besuch des D. Francisco de Asis, Gemahl Isabella II, zugeschrieben wird. Der Kopf ist der abstossendste, das Gemälde das interessanteste von allen. Die Fürstin wird man in dieser alten Dame

mit dem Brevier und den auf den Lehnen ruhenden Armen schwerlich verkennen; aber in den gedunsenen Zügen, dem zahnlosen Mund, dem brutalen Kinn, dem lauernden Seitenblick liegt ein Zug greisenhafter Ruhelosigkeit und Tücke. Es ist ein Bild der Oede und Schädlichkeit eines nur noch vom Lebensreiz quälender und übelwollender Leidenschaften angeregten, von der Migräne (*jaqueca*) gemarterten Daseins. Ihre Gedanken weilen wahrscheinlich bei den Kabalen, die sich um das fatale Testament spannen. Die Umgebung athmet ernste Pracht. Zur Linken öffnet sich ein von gedämpftem Licht erfüllter Raum, vor dem eine hohe vom Adler getragene Pendeluhr ragt, ähnlich einer Monstranz. Die Goldstickereien und Franzen am blauen Vorhang, der weisse Teppich mit den gelben und braunen Schnörkeln, das Tischtuch mit den grünlichen Goldblumen, das alles ist aufs feinste gestimmt, wie in Metallstaub schwebend, der gleich Weihrauchbrodem die scheinheilige, ins Gewand der Entsagung gehüllte Hexe umspielt.

Maria Theresia.

Nach dem Tode des Prinzen Balthasar (1646) war Philipp IV als einziges Kind noch eine Tochter geblieben, Maria Theresia, geboren am 20. September 1638. Sie war nun die Erbin des spanischen Throns, und es wurden Vorbereitungen für die Huldigungsfeier getroffen. Bei der Wiedervermählung ihres Vaters mit der nur drei Jahre ältern Marianne zählte sie elf Jahre. Zwölf Jahre lang lebten die beiden jungen Damen, Enkelinnen Ferdinand II und Heinrich IV, an demselben Hof; man sah sie oft, bei Festen, bei Audienzen nebeneinander, und die Infantin verdunkelte ihre Stiefmutter durch Anmuth und Verstand. Bei einer Feier des Geburtstags der künftigen Königin im December 1647 führte sie den Reigen der Damen, „mit soviel Lebhaftigkeit und Grazie“, dass sie sich aller Herzen eroberte. „Der König war mit zärtlicher Aufmerksamkeit Zuschauer des Festes, das ihm seine einzige Tochter gab“¹⁾. Sie hatte sich so gewöhnt die erste Rolle zu spielen, dass sie die Geburt eines Bruders fürchtete. Bei der kleinen Margarethe

¹⁾ La Signora Infanta . . . guidò la danza, con leggiadrissimo brio, e vivacità. Depesche Giustiniani's, 28. Dec. 1647.

vertrat sie Pathenstelle; der modenesische Gesandte sah sie bei der Taufe, sie war noch sehr klein, aber regelmässig gebaut, und von den edelsten Lineamenten¹⁾. „Ich glaube nicht, sagt er, dass die Christenheit heute eine anmuthigere und schönere Prinzessin besitzt.“ Als sie zur Kapelle ging, glitt ihr beim Ausziehen des Handschuhs ein kostbarer Ring vom Finger; einer armen Frau, die ihn ihr zurückgab, sagte sie: „Behaltet ihn, Gott hat ihn Euch geschickt“.

Ihre Verbindung mit dem jungen Ludwig XIV war eine Idee Mazarin's, der den Bourbonen die spanische Erbfolge verschaffen wollte. Schon im Todesjahre des Prinzen hatte er dem Gesandten für Münster diesen Plan eröffnet. Aber die Politiker hielten das nur für ein Manöver zur Durchkreuzung der Wiener Projekte. Kein spanischer Staatsrath könne diese Heirath ernstlich in Erwägung ziehen, solange der männliche Erbe fehle.

Aber lange bevor das Project ins ernsthafte Stadium getreten war, hatte die Infantin selbst sich ihrem Vetter in Paris bestimmt. Hier sprach ihr französisches Blut. Ludwig war auch in demselben Jahre wie sie geboren, nur fünfzehn Tage älter. Als im Jahre 1653 der kaiserliche Gesandte für den König der Römer warb, und ihre Bildnisse nach Flandern und Deutschland geschickt wurden, erhielt (im August) der venezianische Ge-



Maria Theresia.

¹⁾ E' da tanta grazia, e da proportione di membri, e da lineamenti sì nobili accompagnata, che comparisce a maraviglia bene. Depesche vom 27. Juli 1651.

sandte in Madrid, Giacomo Quirini, einen ebendahin lautenden Auftrag seines Kollegen Sagredo in Paris (s. Anhang). Brienne hatte es für ihre Tante, die Königin Anna verlangt. „Ich habe, schreibt Quirini, Don Luigi (Haro) überredet es mir zu schenken; nach viel Hin- und Herreden sagte er, er könne diese Gunst einem Gesandten der Republik nicht abschlagen; er wolle nicht wissen, wer es von mir erbeten habe. Das Gemälde wird von Velasco, dem Maler des Königs, angefertigt werden, und mit der üblichen Zahlung von fünfzig Realen nach Paris geschickt werden.“ Der Kourier nach Flandern überbrachte es. Quirini ist aber überzeugt, das Gemälde werde nur zum Schmuck einer Galerie oder eines Zimmers dienen; es würde Schwachheit sein sich einzubilden, dass die Erbin der Monarchie sich in einem andern Lande als in Spanien vermählen werde. Freilich, setzt er später hinzu, „das Original würde wol gern statt des Bildnisses nach Frankreich wandern“. Das Original suchte sich Vorwände zu Spaziergängen im Palast, um an einem Bildnisse des jungen Louis vorbeizukommen, „der mit ritterlichem Anstand und in Soldatentracht ohne Kampf siegt; und ich besorge, er hat das Herz dieser schönsten Prinzessin bereits besiegt“ (16. Oktober 1655). Nach der Verlobung setzte sie diese Besuche offener fort, und sich vor dem Bilde verbeugend sagte sie zu ihren Damen: „Das ist der Gruss an meinen Bräutigam“.

Im März 1654 kam ein neuer Auftrag Sagredo's, Quirini sollte in besondrer Audienz von dem Könige fünfzehn Bildnisse aus dem Hause Oesterreich erbitten; das Maass wurde geschickt; im Oktober folgt noch eine Nachschrift wegen vier anderer. Der König nahm es als Zeichen dort noch lebendigen Familiensinns. Die Königin Anna hatte sich ihrer Familie ganz entfremdet; beim Tode Balthasars hatte sie kaum ihre Freude verbergen können, dass zwischen ihr und dem Thron Spaniens nun bloss noch die Nichte stand. Bei dem Tod der Kaiserin Maria hatte Philipp gerufen: Sie war meine einzige Schwester. Jetzt sagte er: „Sehr befriedigt bin ich durch das was Ihr mir von meiner Schwester mittheilt; es freut mich, dass sie dessen was bei uns vorgeht noch gedenkt: so könnt Ihr denn nach Frankreich schreiben, dass ich befohlen habe, die Bildnisse sofort in Angriff zu nehmen.“

Diess alles geschah noch während des Kriegs. Im September erbittet sich der König ein Gegengeschenk. „Ich glaube, sagte er bei einer Audienz nach den Exequien des römischen

Königs in der Palastkapelle, dass meine Schwester die Höflichkeit der Bildnisse erwidern wird, die durch Eure Hand nach Paris gesandt wurden; denn auch ich wünsche diejenigen des königlichen Hauses, und zu dem Zweck werde ich Euch das Verzeichniss und die Maasse geben, auf dass Ihr sie mir verschafft“. Im Oktober 1655 überreichte der Gesandte bereits diese zehn Bildnisse dem hocherfreuten Monarchen. „Es habe ihm sehr wolgethan (*consolato*), Schwester und Neffen zu sehn; denn wenn auch jetzt diese Wirren und Bitterkeiten des Kriegs sich abspielen, so muss man doch stets gedenken, dass wir Geschwister sind.“

Was ist aus diesen Gemälden geworden? Bildnisse Maria Theresiens kommen sehr häufig vor, aber sie sind fast alle aus ihrer französischen Zeit; auch in Madrid ist keins mehr aus ihren spanischen Jugendjahren, obwohl noch die Inventare des vorigen Jahrhunderts mehrere aufführen; z. B. ein „Original des Velazquez“ in Buen Retiro¹⁾; sie scheinen ins Ausland gekommen zu sein, eine Spur weist nach Parma²⁾.

Das Museum des Prado besitzt allerdings das Bildniss einer Infantin, welches für Maria Theresia ausgegeben wird (Nr. 1084). Es ist ein Kind von etwa zwölf Jahren, in der Mode um 1660 und im letzten Stil des Malers, stellt aber ihre Stiefschwester Margaretha vor, wie später gezeigt werden wird.

Dagegen war ein echtes Jugendporträt in der Sammlung Morny, es kam später in den Besitz von Mrs. Lyne Stephens; man sah es 1874 bei der Ausstellung im Palais Bourbon ($1,49 \times 1,02$). Dasselbe war ganz im Stil der vierziger Jahre. Auf leerer dunkelgrauer Fläche, ohne Bezeichnung der Grenze von Fussboden und Wand, ist ein rothbrauner Vorhang durchgezogen, der für die in schwarze Seide gekleidete Infantin den Grund abgiebt. Sie steht neben dem Profil eines hohen Sessels, auf dessen mit Goldfranzen besetztem Kissen ein sehr vornehmer Bologneser mit der seinem Stamm eignen Impertinenz sich bequem gemacht hat; er gestattet der Freundin indess sein langes zottiges Ohr zwischen zwei Finger zu nehmen. Ihr Kleid ist mit silbergestickten, schachbrettartigen Borten an Leibchen und Rand

1) Inventar von Buen Retiro 1700. „Original de Velazquez“. $2\frac{1}{4}$ v. \times $1\frac{1}{3}$ v. Im Bourbonenpalast 1772 als Infantin $2\frac{1}{2}$ v. \times $\frac{7}{4}$ v.

2) Der Marchese Scotti aus Piacenza, der Elisabeth Farnese 1714 nach Spanien begleitet hatte und dort 1752 starb, besass ihr Bildniss von fünf Palmen Höhe, von Diego Velazquez. Campori, Raccolta di cataloghi. Modena 1870, p. 519.

besetzt; breiter fallender Spitzenkragen; kreuzweise rothe Busenschleife mit der üblichen Riesenperle. Nach den ausgeprägten und klugen Zügen ist sie älter, als man nach der kleinen Statur annehmen würde.

Unverkennbar ist die Aehnlichkeit mit ihrer Mutter Isabella von Bourbon, bis auf den Zug der unten etwas aufgetriebenen Wange. Sie hat auch deren Haarputz. Das starke runde Kinn, der kleine aber energisch modellirte Mund, der Blick sprechen von Charakter. — Obwol Maria Theresia später, schon durch die ungleich gefälligere französische Tracht und Frisur sehr verschieden aussieht, so ist doch dies Kindergesicht auch in Mignards Gemälden noch wiedererkennbar.

Das Bild stimmt auch mit den Beschreibungen, die Mad. de Motteville und ihr Bruder während der Begegnung in Madrid (1659) und am Fuss der Pyrenäen (1660) entworfen haben. „Ihre Stirn war gross und das silberblonde Haar frei lassend, die nicht grossen blauen Augen bezauberten durch Glanz und Sanftmuth; die Wange war nach unten etwas dick; der Teint von glänzender Weisse; der Mund schön und roth“. Man würde sie nach dem Morny'schen Bild kaum schön nennen; aber die Französin fand, dass sie weit hübscher sei als alle Porträts, die man nach Frankreich geschickt hatte.

Erst im Jahre 1659, als Marianne von Oesterreich inzwischen Spanien zwei Prinzen geschenkt hatte, hat Mazarin die Verwirklichung seines vierzehn Jahre lang verfolgten Projekts erlebt, Dank dem Geschick des spanischen Gesandten Antonio Pimentel. Die feierliche Brautwerbung wurde dem Marschall von Grammont aufgetragen. Sein ritterlich glänzender Einzug in Madrid am 16. Oktober, wo er, „als Courier eines jungen, galanten, verliebten Königs“, den Weg vom Alcaláthor bis zum Alcazar mit seinem grossen Gefolge im Galopp zurücklegte, war in hohem Grad nach dem Geschmack der Spanier. Philipp IV empfing ihn im „Spiegelsaal“, stehend vor einem Thron „von unschätzbarem Werth“; der Saal war für die Ceremonie von Velazquez in Stand gesetzt worden. Dem Franzosen fiel das gewaltige Reiterbild Carl V von Tizian auf, das über dem Thron hing, „so natürlich, schreibt der Sohn des Marschalls, dass man glaubte, Mann und Pferd lebten“.

Philipp befahl Velazquez, dem Gesandten und seinen Söhnen den Palast zu zeigen, was am 20. Oktober geschah (Palomino III, 348); auch die Paläste des Admirals von Castilien, des

Ministers Haro, des Medina de las Torres, Oñate's, die damals werthvolle Gemälde enthielten, wurden besichtigt. Bei der Abreise liess der Herzog unsrem Maler durch D. Christóbal de Gairia eine reiche goldne Uhr überreichen.

Dabei mögen die Herren, wenn es gestattet ist auch in Memoiren noch zwischen den Zeilen zu lesen, an die Vergangenheit und an die Zukunft gedacht haben. An die Vergangenheit vor jenem gewaltigen Ahnenbild Carl V, der einst im Nordwestthurm dieses Alcazar ihren König gefangen gehalten hatte; an die Zukunft beim Anblick der beiden welken Sprossen des Hauses, auf dessen Erbschaft sie durch diese Heirath die Hand gelegt hatten.

Unsre Infantin machte auch auf die Damen einen günstigen Eindruck; dem Botschafter fiel auf, dass seine Beredsamkeit ihr nichts als einige stereotype „sacramentale“ Höflichkeitsformeln entlocken konnte¹⁾. Bei der Zusammenkunft im Saal der Fasaneninsel des Bidasoa sah sie, von der Thür aus, zum erstenmale, incognito, der zweiundzwanzigjährige König. Er entsetzte sich über ihren Anzug, fand aber dann „dass sie doch viel Schönheit besitze und dass es ihm leicht fallen werde, sie zu lieben.“ Philipp war entzückt über seinen hübschen Schwiegersohn (*lindo yerno*).

Maria Theresia bewahrte ihrem Gemahl die Hingebung, welche sie ihm längst aus weiter Ferne gewidmet; sie hatte „keinen Willen als den seinigen, keinen Wunsch als den, ihm zu gefallen“. Allein die Spanierin vermochte Ludwig neben den lebhaften und geistreichen Damen jenes Hofes (wie der Nichte Mazarin's) nicht zu fesseln. Ihr Geist war zu beschränkt, zu wenig beweglich; ihre Bildung erhob sich nicht über das Niveau der gemeinen Spanierin. Ihre klösterliche Devotion, ihre kindisch einfältige Empfindlichkeit erregte dort Lächeln, und da ihr Wesen so sanft und rein war, Mitleid. Sie hat Ludwig XIV von Anfang an gelangweilt, obwol er bei ihrem Tod gesagt hat, das sei der erste Schmerz, den sie ihm verursacht.

Die Infantin Margarita.

Der Verbindung Philipp IV mit seiner Nichte Marianna entspross ein liebliches Töchterchen, Margaretha (geb. 12. Juli

¹⁾ Como está la reina mi tia? — Decid á la reina mi tia, que yo estaré siempre muy rendida á su voluntad.

1651). In jenen Jahren unaufhaltsamen Niedergangs und schmachvoller Katastrophen war sie dem für die Sünden seiner Jugend gestraften König ein letzter Sonnenblick seines umdunkelten Lebensabends. Das Kind war von seltenem Reiz, und selbst der stolze und spöttische Grammont, der ein groteskes Bild der Hofgesellschaft jener Tage entwirft (1659), nennt sie in seinem Brief an die Königin Anna „einen kleinen Engel“, und an Ludwig XIV: „so lebhaft und hübsch wie nur möglich“. Auch heute noch fühlt man vor ihrem Bild die siegreiche Macht des immerdar sich verjüngenden Lebens, das stets so frisch und hoffnungsreich wieder beginnt, wie der Morgen. Solange noch der Saft in einen letzten Zweig emporsteigt, solange wird er auch an dem morschen Baum eine Blüte erzeugen können den duftigsten des Frühlings gleich.

Und Dank der Magie der Kunst, steht sie noch so thaufrisch und lebenathmend vor uns, wie vor zweihundertdreissig Jahren. Wir begleiten ihr Emporblühen durch sechs Jahre. Mindestens sieben Originalporträts sind uns zu Gesicht gekommen. Wie hat doch der fünfzigjährige Mann, der sonst nur für den Reiz der dunkelaugigen Kinder des Südens empfängliche Spanier die Mischungen gefunden für diess Wesen von fremdem, nordischen Geblüt und Farbe, — Mischungen, die ihm noch keiner abgesehn hat. Er triumphirt sogar über die groteske Mode, sie berührt uns hier wie ein Maskenscherz; die Kleine schüttelt sich und schwebt empor, um den Wagen der Eos zu umflattern.

Von allen Bildnissen dieses Kindes sind nur zwei im elterlichen Hause zu Madrid geblieben, eines in der Mitte des grossen Familienbildes. Aber da sie schon in der Wiege einem österreichischen Vetter bestimmt war, so wurden von Zeit zu Zeit Bildnisse nach Wien gesandt, und die kaiserliche Galerie bewahrt deren drei oder vier, darunter das erste und das letzte.

Das früheste (Nr. 615) zeigt sie im Alter von drei bis vier Jahren¹⁾. Es ist ein feines Kind, die Farben zart und blass, die Augen etwas matt und noch ausdruckslos, das Oval kindlich gedunsen, der Ton kühl und silberig. Von allen ist diess Bild wol das heiterste, schimmerndste, farbigste. Das sparsam vertretene Schwarz der Spitzen und der dunklen Edelsteine scheint

¹⁾ Sie heisst dort Maria Theresia, aber die Züge sind dem ihrer dreizehn Jahre ältern Stiefschwester eben so fremd, wie ihren beglaubigten Bildnissen ähnlich; überdiess ist der Stil der der fünfziger Jahre, und nicht des Jahres 1641 etwa.

nur da zu sein, um die ganz aus glänzenden, lichtzurückstrahlenden Stoffen bestehende Gestalt noch blendender zu machen. Seide und durchschimmernde weisse Kinderhaut; Silber und seidenweiches blondes Kinderhaar; funkelnde Juwelen und blauglänzende Kinderiris. Das alles berührt das Auge so echt wie die Natur. Die Figur, in glockenförmigem silbergesticktem Rosakleid, steht auf einem Grund von tiefgesättigten warmen Farben: dunkelgrüner Vorhang, grünblaues Tischtuch, dunkelroter Smyrnateppich mit schwarzen Blumen. Gemalt ist es mit dem lockersten Pinsel. Um das Händchen ist nachträglich noch Weiss, um den Kopf Dunkelroth gesetzt. Wie soll man diess Bild beschreiben? Der Strauss auf dem Tisch daneben mit den blassrothen Rosen, Chrysanthem und Lilien wäre die beste Definition. Es ist ein Blumenbeet in Morgenthau und Morgensonne. Warum bringt doch dieser gemalte Strauss, wie das Wort Rose in Saadi's Dichtungen, den Zauber der lebenden Blumen näher als manche Wunderwerke eines de Heem und Huysum? Das ist das Geheimniss malerischer Behandlung.

Das Kind steht selbst dem Blumendasein nahe, seine einzige psychische Thätigkeit ist festzustehn einige Augenblicke, den Fächer zu fassen, die Hand auf den Tischrand zu legen. Aber etwas Entschiedenes, Korrektes ist in dieser Pose: die kaiserliche Dame als Knöspchen¹⁾.

Nun folgt das Bild im Louvre²⁾, wahrscheinlich ein Geschenk für die Königin Anna, LINFANTE MARGVERITE steht oben in Gold; es war schon in der alten französischen Galerie. Das Gesichtchen ist zierlicher geworden, aber die Augen mit ihren grossen blauen Kreisen sind noch starr und ohne Gedanken. Diess Gebilde wie von anderm als gewöhnlichem, durchsichtigerem Menschenthon, ist auf die grobe Leinwand gefesselt mit einer Farbe so dünn und einem Pinsel so leicht und schwebend, dass es

¹⁾ In C. v. Lützw's Belvedere Galerie beschrieben und von W. Unger radirt. Eine Schulkopie in der Münchener Pinakothek (1311), mit dem falschen Namen Maria Anna, Tochter Philipp IV. — Eine gute Wiederholung war im Palast Alba, und wurde aus der Versteigerung in Paris (1877) mit 48000 Francs zurückgezogen. Die Haare fallen bis über die Schulter, die Finger sind bestimmter, der Blumenstrauß fehlt. Für den Katalog radirt.

²⁾ Ist keineswegs eine Wiederholung des vorigen, wie der amerikanische Katalog angiebt, welcher letzteres mit dem gleich zu nennenden, von Palomino beschriebenen (620) für identisch hält. — Gestochen von Hans Meyer nach Knaus' Zeichnung, radirt von Wattner.

die Verzweiflung nicht bloss von Dilettanten (wie Prosper Mérimée von sich sagte) ist, *a bone of contention to the copists* (Stirling). Wer indess mit diesem Kreis von Arbeiten vertraut ist, wird den grünlich gelben Ton bemerken, der die Farben modificirt und von dem kühlen Silberton der echten Kinderbilder abweicht. Er ist dem Mazo eigen, dessen Antheil an der Ausführung mir auch aus andern Gründen wahrscheinlich ist.

Nun folgen mehrere Figuren des Prinzesschens um ihr sechstes Lebensjahr, wo sie am schönsten war, denn ihr war nur eine vergängliche Kinderschönheit beschieden. In dem neuerdings aus dem Schloss zu Prag geholten Wiener Bild (619), wo sie dasselbe Kleid trägt wie in den Meninas, ist das Gesichtchen feiner. Ihr Schutzengel hat inzwischen Grazie in die kleine Gestalt, Verstand in das glänzende Kinderauge gehaucht. Diess Werk trägt ganz den Stempel des Meisters. Von dem farbenjubilenden ersten unterscheidet es sich durch die Einfachheit der Tinten, auf dunklem Grund. Mit sehr wenigen breiten, vollen Pinselzügen ist Form und Leben hingezaubert. Die Bänder, der Vorhang (der den Umrissen der Figur folgt), haben nur eine Idee von Rosa. Die weichen, seidenartig glänzenden, ins aschblonde fallenden Locken sind so fein und lose, als ob ein Lufthauch sie auseinanderblasen müsste. Das schwellende Mündchen, die etwas aufgetriebenen Nüstern, bringen rascheren Athemzug und Puls in das bisher puppenhafte Wesen.

Aehnlich ist das noch viel kräftiger modellirte, aber weniger sichere Exemplar in Hertford House, aus der Sammlung Higginson. Man bemerkt den feinen Gegensatz des goldigen Gesichtstons und des silbrigen der Figur, die weichvertriebnen grauen Schatten und den Glanz des Incarnats.

Das Frankfurter Bild (aus den Sammlungen Urquais und Pereire, für 10700 Francs erworben), ist eine flüchtige, dünnge malte Wiederholung; aufgetragen wie mit weichen Pastellstiften aus Silber- und Goldpulver. Es ist übrigens etwas mitgenommen.

Merkwürdig ist das dritte Wiener Bild (620), in welchem das lange Zeit verschollene, von Palomino (Museo III, 349) beschriebene und im Jahre 1659 dem Kaiser gesandte Werk neuerdings wiedergefunden worden ist. Es wäre also im Jahr vor dem Tod des Malers gemalt und stellte Margaretha im achten Lebensjahr dar. Dem blonden Köpfchen ist durch die Wandtasche eine viereckige rothe Fläche als Grund gegeben. Man glaubt

erste Spuren einer unschönen Veränderung der Züge zu erkennen. Zur Linken steht ein Putztischchen (*bufetillo*) mit schwerer zusammengestellten bis zum Boden herabgleitender Decke; darauf eine Standuhr von Ebenholz, ruhend auf vergoldeten Bronzelöwen, flankirt von schwarz und rothen Balustersäulen. In der Mitte ist ein rundes Gemälde eingelassen, welches auf blauem Grund den Sonnenwagen vorstellt, nebst einem Zifferblatt. Ihre Hände ruhen auf dem Guardainfante, die Linke hält einen riesigen Muff. Die Farbe des Anzugs, der Bänder im Haar, der Busenschleife, ist dunkles Olivengrün.

Obwol dieses Bildniss das bestbezeugte ist, so kann man es doch nach wiederholter Betrachtung nur für ein Werk des Mazo unter Leitung des Velazquez halten. Eine Vergleichung mit dem vorigen (619) lässt darüber keinen Zweifel. Die dunkle stumpfe Farbe, die nachlässige Zeichnung, das üble Zusammengehn der Züge (die Augen stehn nicht in einer Linie), das leblose Auge, die Verwischung der eigenthümlichen Form von Näschen und Mündchen, das kreidige Weiss im Gesicht, die unvollkommene Modellirung, die Haare ohne Glanz, die nicht überzeugende Verkürzung des linken Arms — verrathen den Schüler, der indess bei aller nicht nachzuholenden Ungründlichkeit der Schulung die *bravura del tocco* seinem Schwiegervater gut abgesehen hat.

Im Saal Isabella II (Nr. 1084) pflegt ein ikonographisch räthselhaftes Kniestück die erstaunten und zugleich aufgeheiterten Blicke der Besucher anzuziehen, dessen ungeheuerlichem Kostüm man wohl die erste Nummer der Geschmacklosigkeit selbst unter den Damen jener Zeit zuerkennen kann. Wer indess ein Auge hat für Farbe, wird sich dadurch nicht stören lassen im Genuss der erstaunlichen Wahrheit des in vollem Licht schimmernden weissen und silbergestickten Seidenkleids mit dem funkelnden Brillanten- und Goldschmucke und den oben brennend rothen, unten zart rosa Schleifen und Bändern, auf dem Grund eines wie drohende Felsenmassen überhangenden, karmesinrothen Brokatvorhangs.

Die Figur heisst in Madrid Maria Theresia. Diese Benennung ist aber aus mehreren Gründen unhaltbar. Was kann man dafür anführen? In dem Inventar des Schlosses von 1772 wird ein in den Maassen übereinstimmendes Gemälde so genannt; aber zur Zeit Philipp V hiess ja auch die Infantin der Meninas Maria Theresia. Wer aber ihre beglaubigten Bildnisse von Mig-

nard (es giebt deren mehrere im Prado) sich angesehen hat, wird eine solche Verwandlung der Züge nicht für möglich halten. Auch vermisst man jede Aehnlichkeit mit ihrer Mutter Isabella. Es ist ein rein habsburgisches Gesicht. Ihr Kopf fällt auf durch grosse, sehr offene runde Augen; Maria Theresia hat eher verschleierte, mandelförmige; jene blicken lebhaft, die ihrigen sanft und phlegmatisch, jene erbte den hässlichen Mund ihres Vaters, diese hat kleine, aber gut gezeichnete Lippen.

Das Kostüm gehört der Mode, die Malweise dem Stil der fünfziger Jahre an; das Gesicht aber ist nach dem Madrider Katalog sogar das eines zehnjährigen (?) Kinds; sie müsste also um 1648 vor der italienischen Reise gemalt sein. Derselbe Katalog erklärt deshalb den Kopf für den Rest einer früheren Aufnahme, zu diesem Kinderkopf wären später kurz vor den französischen Heirathsverhandlungen Körper, Anzug, Frisur, Hände hinzugemalt worden. Man versuche sich das auszudenken! Zu einer Zeit wo sie auf der Schwelle der Reife jungfräulicher Schönheit steht und Braut des Königs von Frankreich werden soll, richtet man aus einem alten Kinderkopf ein prunkvolles Kostümstück her. Man hat hinreichend Zeit einen umständlichen reichgeschmückten Anzug nebst Haarputz und Umgebung nach der Natur neu zu malen, nicht aber das Gesicht! Ein zehnjähriger Kinderkopf auf der Figur einer zwanzigjährigen Dame!

Man sagt, das Gesicht sei in einem ältern, auffällig von dem des übrigen abweichenden Stil gemalt. In einem andern Stil wohl, aber nicht in einem ältern, am wenigsten des Velazquez. Das Gesicht ist in grauem Ton, glatt und hart gemalt und ohne Reflexe; man wird vergebens einen ähnlichen Kopf aus den vierziger Jahren suchen. Zudem ist keine Spur einer früheren Figur unter der jetzigen zu entdecken. Endlich ist neuerdings ein bis auf Kürzungen oben und an den Seiten völlig übereinstimmendes Gemälde in Wien zum Vorschein gekommen, wo das Verhältniss des Gesichts zum Uebrigen genau wiederkehrt. Auch hier war E. v. Engerth die verschiedene Behandlung des Kopfes aufgefallen, der fleissiger, aber schwerer, in einem steingrauen Ton gemalt sei. Hat es in Madrid zwei grosse Leinwandrahmen gegeben, in deren Mitte nur ein Kopf stand und hat man zweimal nach zehn Jahren das übrige hinzugemalt?

Nun aber stimmt das Gesicht ganz gut zu den Bildnissen der Infantin Margaretha. Die Züge haben sich allerdings etwas verändert, die Formen ihrer Mutter sind stärker hervorgetreten,

sie ist auf dem Weg ihre liebliche Kinderschönheit zu verlieren. Diesen Process frühzeitiger Verhässlichung sehn wir vollendet in ihrem Bildniss von Mazo (Prado 790). Der seitliche Scheitel mit der über die Stirn waagrecht fallenden Querlocke, unter der Perrücke, findet sich bei ihr noch als Kaiserin. Auf der Wiener Replik trägt sie als Busenschmuck den österreichischen Doppeladler auf brennendrothem Band. Wenn nun auch schon sehr früh für die Vermählung Maria Theresiens mit Kaiser Leopold gearbeitet worden ist, so würde man ihr doch schwerlich vor der förmlichen Verlobung das kaiserliche Wappen als hervorragendstes Schmuckstück gegeben haben. Zudem waren seit lange die Verhandlungen mit dem französischen Hof in Gang, und die Infantin hatte eine entschiedene Neigung für die Lilien.

Die Verlobung Margarethens mit dem Kaiser fand 1664 statt, als sie dreizehn Jahre alt war; der Wiener Catalog schätzt das Alter unsres Bildnisses auf beiläufig zwölf Jahre. Da aber im Jahre 1664 Velazquez nicht mehr unter den Lebenden war, so würde man annehmen müssen, dass entweder das Bild von einem seiner Schüler nach dem Vorbild ähnlicher Infantenbildnisse gemalt sei, oder was wahrscheinlicher ist, auf einem Bild seiner Hand ist das Gesicht retouchirt worden, um den in drei oder vier Jahren eingetretenen Veränderungen Rechnung zu tragen. Die vergnügte Miene der Dame, das hübsche Sträusschen passt übrigens zu der glücklichen Braut.

Der Prinz Philipp Prosper.

Das oben erwähnte Bild der kleinen Margaretha, gemalt für den Kaiser, war begleitet von dem Porträt ihres Brüderchens, des zweijährigen Philipp Prosper. Es ist derselbe, bei dessen Geburt (28. November 1657) Calderon den „Lorbeer des Apollo“ schrieb, wo der Refrain gesungen wurde:

*hoy con próspero arrebol
para todos nace el sol.*

Man darf wol vermuthen, dass diess Geschenk zweier mit besonderer Liebe komponirter reizender Kinderbilder in Madrid nicht ohne tiefere Absichten ausgedacht worden war. Sie sollten vielleicht ein Pflaster sein für die durch Don Luis de Haro's bourbonische Verlobung der Wiener Empfindlichkeit geschlagene Wunde. Das eine war die in die Augen leuchtende Garantie

gegen die fremde Succession. Das andre eine Hindeutung auf das in Gestalt eines rasch zur Braut emporblühenden Kindes in wenigen Jahren wiederkehrende österreichische Heirathsglück.

In diesem Prosper war in der That, nach elf Jahren, der ersehnte, von Eltern und Nation mit den kräftigsten Gründen den Heiligen Spaniens ans Herz gelegte Thronerbe wieder da. Grammont sah ihn im Oktober 1660 und nennt ihn schön; neben ihm zeigte man noch ein zehnmonatliches Brüderchen, Ferdinand Thomas (geboren am 21. December 1658); dieses sah aber so fahl aus: „dass es wohl nicht lange anstehn wird, bis es der andern Welt angehört“. Wirklich starb es wenige Tage darauf (den 23. Oktober). Auch Prosper war ein ängstliches Kind, fallsüchtig, Quirini beschreibt es als „von zärtlicher Complexion, träg in der Bewegung, farblos in österreichischer Weise, mit offnem Mund, blauen Augen und grossem Kopf, aber wenig Kraft in den Knien, um nicht zu sagen ein Schwächling.“ Es wollte nur von dem vierundsiebenzigjährigen Franciskaner Antonio de Castilla getragen werden, was nicht ungefährlich war. „Aber Ihre Majestäten, die mit unvergleichlichem Eifer und Ehrerbietung das heilige Kleid verehren, ertragen diesen Unfug mit merkwürdiger Nachsicht“¹⁾.

Das Bild befand sich fast ein Jahrhundert lang auf der kaiserlichen Burg zu Gratz, in der Schatz- und Kunstkammer, von wo es 1765 nach Wien gebracht wurde²⁾; im Belvedere hiess es früher Maria Theresia. Stirling erkannte zuerst die Uebereinstimmung mit der Beschreibung Palomino's (S. 349): der Hut mit der weissen Feder auf dem Kissen des Tabourets, der rothe Kindersessel mit dem Hündchen³⁾; die durch Thür und Fenster sich öffnende Wand.

1) Relazioni degli ambasc. Veneti; Spagna. Quirini vom Jahre 1661.

2) C. v. Lützw in der Belvedere Galerie, mit Radirung von W. Unger. E. von Engerth, beschreibendes Verzeichniss etc. S. 442.

3) Die kleine Hündin soll ein Lieblingsthierchen des Malers gewesen sein (Palomino 349), der mit diesen Damenspielzeugen ebenso viel Glück hatte wie mit den Helden der Jagdreviere. Cean Bermudez sah in Buen Retiro „einen Hund auf einem Kissen“, den man wiedererkennen könnte in dem drolligen Bologneser der Raczynski Galerie (Nr. 16). Diesen hatte D. Francisco d'Assis dem Grafen, der irgend eine Vertretung des Velazquez für seine Galerie wünschte, nebst jenem Kopf der Blinden, zum Geschenk gemacht. Hinter dem Hündchen funkeln in der Dämmerung die grünen Auge einer Katze. Diess meisterhaft mit reliefartiger Farbe gemalte Bildchen ist indess von jenen Thieren auf königlichen Sesseln abweichend

Letzte Bildnisse Philipp IV.

Aus dem blassen Gesicht mit viel Blau um Auge strahlt keine kindliche Munterkeit, diese Verheissung dauer. Warum aber ist das hübsche bis auf den chende hellrosa Kleid mit Silberborten (ausser den Aermeln) durch die schneeweisse Schürze mit Latz deren Gürtelband allerlei Spielzeug, ein Pfeifchen, eine Schelle herabhängt. An dem schräg über die Brust Goldkettchen sind zwei Schmuckstücke aus schwarzen Brillanten befestigt. Die Händchen gleichen matten Lil Und diess weisse Figürchen schwimmt dann in eine tiefgesättigtem Roth verschiedenen Tons des schwangs, des Teppichs u. s. w. Als sollte Kraft und den Wegen der Farbe in die seichten Canäle des zerbrechlichen Gefässes einströmen. Dieses schwach flämmchen erlosch am 1. November 1661¹⁾.

Letzte Bildnisse Philipp IV.

Diese zweite Ehe gab die Veranlassung zu ne nahmen des alternden Monarchen in ganzer Figur mit als Pendant. Zwei solcher Paare vermehren die Zahlazquez im Prado. Das eine, frühere, wo er kniet, gehört schon geschilderten der Königin und stammt aus dem dort war früher auch eine kleine Skizze dazu.

Zu den letzten Arbeiten des Meisters gehört der A Philipp IV, der so oft in den Galerien vorkommt. E Exemplare sind das nicht ganz intakte des Prado (1 das der Nationalgalerie zu London, auch der Wiener K im Schloss Ambras, dürfte ein Original sein (612). Da nannte steht dem Kopf der Figur in voller Rüstung n Nur macht dieser durch die energischere Modellirun martialischeren Eindruck. Nach dem datirten Stich c franca in der Beschreibung des Escorial von de los Sant dieselbe Aufnahme zu Grunde liegt, lässt sich die Entzeit bestimmen — um 1657.

behandelt. Der Hund mit dem Knochen bei Lord Elgin in Broomhall, d den Köter in Castle Howard werden dem Meister ohne Grund zugeschrie sah im Schloss zu Villa Viciosa bei Chinchon das Bild eines Schuhu's.

¹⁾ Es giebt auch einen gleichzeitigen Kupferstich des Prinzen Prosp Wasserkopf viel mehr auffällt.

Dieser leicht sich einprägende Kopf vergegenwärtigt also den Fürsten zu der Zeit, wo er mit Frankreich Frieden schloss, ehe er die so demüthigend fehlschlagenden Versuche machte, Portugal wiederzugewinnen. In dieser letzten dunkelsten Zeit seiner Regierung schien das Unglück die menschlichen Seiten seines Wesens hervorzuziehen, die ursprüngliche Güte und Harmlosigkeit seines Charakters. Nach dem Tode seines einzigen Sohnes hatte er sich vorgenommen, der Vater seiner Völker zu sein; die Hoffnung noch einen Erben zu bekommen, machte ihn zum guten Gatten; Madame de Motteville fand, er habe „eine Physiognomie voll Güte“. Als er nach 35jähriger Trennung seine Schwester Anna wiedersah, und der langen Kriege gedacht wurde, rief er, *Ay Señora, es el diablo que lo ha hecho*. Er weinte bittere Thränen beim Abschied von Maria Theresia und Louis, „als er beide Kinder an seinem Halse hängen sah.“

Das Gesicht ist kräftiger, fetter geworden, aber die Züge sind zugleich stark durchgearbeitet, man sieht wol Ernst und Resignation, aber noch nicht Verfall und Krankheit. Die weichen blonden Locken fallen noch ungebleicht bis auf die *golilla* herab. Diese langen Haare, die sich unter Carl II weit und schlicht bis über die Schultern ausbreiten, kamen im fünften Jahrzehnt auf; in einer Pragmatik vom Jahr 1646 verbot der König noch, in seiner Gegenwart mit langen Haaren zu erscheinen. Der stattliche Schnurrbart vollendet das Ansehn eines alten Kapitäns, in dessen Gesicht die Strapazen eines langen Dienstes eingeschrieben stehn, der aber noch dicht hält und „im Geschirr sterben will“. Das mächtige Kinn kommt jetzt erst recht zur Geltung. Ja man kann sagen, dass er nie so gut ausgesehn hat; wie denn auch das breit und pastos gemalte Bild überall viel studirt und kopirt wird. Die Gravität erscheint natürlicher als früher. Nur die helle weisse Hautfarbe giebt dem Gemälde etwas weiches. So sehr sich der vor einem Menschenalter von Velazquez gemalte schmale, harte Kopf des Jünglings verändert hat, einige Grundzüge, der Blick, die Haltung, auch die Frisur der Stirn sind geblieben, unveränderlich durch den Wechsel der Jahre und Schicksale.

Der Kopf ist von Carreño kopirt worden (Academie von S. Fernando); auch die Exemplare im Louvre (Galerie La Caze), in der Ermitage, in Bath House, bei Lord Clarendon sind Kopien. Der Kopf in der Galerie von Turin ist verfallener. Auch der Kopf des Reiterbildes in den Uffizien ist nicht viel früher.

Nach diesen Tagen begannen seine Kräfte zu sinken; in Aranjuez holte er sich 1659 eine Erkältung, die eine Lähmung im Gefolge hatte. Die verlorenen Schlachten an der Westgrenze waren selbst seinem Stoicismus zu viel. Tiefe Furchen gruben sich ein, der Blick wird hohl, der Ausdruck erschöpft und bitter. Die Erscheinung dieser letzten Jahre nach Velazquez' Tod ist in der Figur seines Schwiegersohns aufbehalten (Prado 1117, und in der Sammlung H. Huth): das Bild eines gebrochenen Mannes. Der Kopf ist gestochen von demselben Villafranca in Monforte's Beschreibung seiner Exequien, wo auch der frühere wiederholt ist¹⁾.

So endigte dieser im Grunde edle, milde, begabte Herrscher, dem die wichtigste Eigenschaft für seinen Beruf, der Wille fehlte. „Nun nach dem endlichen Schluss furchtbarer Kriege und befestigtem Frieden, erhoffte er noch einen langen Lebensabend im Genuss der Ruhe, aber gepeinigt von Seitenschmerzen, niedergedrückt von Krankheiten, der Geschäfte müde, unglücklich durch den jammervollen Zustand der Monarchie, empfing er mit vollkommener Ergebung den letzten Schlag“ (Zorzi).

Das Gemälde der Familie Philipp IV

(*Las Meninas* 3,18 × 2,76)

von jeher sein gefeiertstes Werk (*la mas illustre obra*), und am schärfsten von allen mit dem Stempel seines Genius bezeichnet, ist eigentlich ein Bildniss der Infantin Margarita als Mittelpunkt einer der wiederkehrenden Scenen ihres Palastlebens. Die Figur stimmt ganz mit der Wiener (619); sie ist noch feurig rascher gemalt; das Blond wirkt vortheilhafter in der mit viel Dunkelblau ausgestatteten Umgebung. Aehnlich war ihr vor zehn Jahren verstorbener Stiefbruder als Schüler der Reitbahn porträtirt worden; da nun solche Scenen, einst als Andenken für glückliche Eltern festgehalten, später traurige Empfindungen weckten, so freute man sich, Dank dem neuen emporblühenden Geschlecht Ersatz schaffen zu können.

Freilich bot das Leben einer Infantin keine so dankbaren Scenen wie das jenes Elementarschülers der *gineta* und der Jagdgründe. Ihr Dasein spielte sich ab in unzugänglichen Ge-

¹⁾ Quirini Relazione di 1661 schildert den 57jährigen: Sottoposto ad una caduta di paralisia che gli leva la grazia del movimento di tutta la parte diritta, essendo la sua carne come livida a macchie nere.

mächern des *Cuarto de la Reina*, in den Schranken unerbittlichen Cerimoniells. Die Memoiren der Mad. de Motteville schildern einen Besuch an der Schwelle des Zimmers der Infantin Maria Theresia. „Sie wird mit grosser Ehrerbietung bedient, wenige haben Zutritt, und es war eine besondere Vergünstigung, dass wir in der Thür ihres Gemachs verweilen durften. Wenn sie trinken will, so bringt eine Page (*menin*) das Glas einer Dame, welche niederkniet, ebenso wie der Page; und auf der andern Seite ist ebenfalls eine Knieende, die ihr die Serviette reicht, gegenüber steht eine Ehrendame“. Liest sich diese Stelle nicht wie eine Beschreibung unsers Gemäldes? Hier ist das damals fünf Jahre zählende, stets von dienenden Elfen, getreuen Eckarts, unterwürfigen Gnomen umringte kleine Idol als Centrum, als Sonne seiner Sphäre dargestellt, wo dann Licht und Schatten, Schönheit und Ungestalt einträchtig zusammenwirken ihm zu dienen.

Das Gemälde führt in Spanien den Namen *Las Meninas*. Und nicht ohne Grund. Diese Edelfräulein waren jedenfalls für den Spanier die anziehendsten Figuren des Ganzen, denn es sind dunkelaugige Kinder seiner Rasse, schöne jugendliche Blüten altcastilischer Stammbäume. Schönheiten wurden überhaupt für dieses Amt ausgesucht. Mad. d'Aulnoy, die sie im Jahre 1680 sah, nennt sie *plus belles que l'on ne peint l'amour*. In ihren Verbeugungen, Kniebeugungen, liegt eine angeborene Grazie, die selbst über die unförmliche Tracht siegt.

Das Bild war so angesehen, dass die Namen des sämtlichen Personals aufbewahrt wurden. Die Kniende im Profil ist Doña Maria Agostina, Tochter des Don Diego Sarmiento; sie reicht der Infantin auf goldner Schale Wasser in einem rothen Schälchen von *bucaro*, einem feinen wolriechenden Thon, der aus Ostindien kam. Die andre, welche leicht knixend ihr gegenüber steht, ist Doña Isabel de Velasco, Tochter des Don Bernardino Lopez de Ayala y Velasco, Grafen von Fuensalida. Sie blühte auf zu seltener Schönheit, starb aber schon nach drei Jahren.

Diese Meninas warteten der Königin und den Infantinnen auf vom Kindesalter ab bis zur Zeit des Frauenpantoffels (*chapin*); sie trugen niedrige Schuhe und eine Art Sandalen mit hohem Absatz, in die man den beschuhten Fuss steckte; weder im Palast noch aussen Mantel und Hut.

Zur Rechten dieses zierlichen Kleeblatts, weiter vorn, stehn zwei ganz andre Gespielen, mit dem monumentalen, würdevoll





am Rand gelagerten, halbeingeschlafenen Bullenbeisser zu einer Vordergruppe vereinigt. Sind sie doch selbst Hausthiere in Menschengestalt. Zu dem gebürendermassen als *repoussoir* behandelten Wächter der Schwelle gesellen sich gleich den Erdgeistern, Sneewittchens Hütern, zwei groteske Gestalten, ein dünner Wicht, der es unpassend von dem Köter findet, in Gegenwart seines Königs einzuschlafen, und der weibliche Unhold mit dem Leib gleich einer Tonne und breitgedrücktem brutalen Gesicht: Mari Barbola und Nicolasico Pertusato, beides Vervollständigungen der Galerie der Hofzwerge. Diese Gesellschaft ist in einem längstvergangenen Geschmack¹⁾!

Weiter hinten, im Dämmerlicht der geschlossenen Läden, flüstern zwei Hofbedienteste — die Señora de honor D^a. Marcela de Ulloa in Klostertracht, und ein Guardadamas, der neben den Kutschen der Hofdamen ritt und die Audienzen leitete. Endlich, zu hinterst in der offenen Thür steht Josef Nieto, Hausmarschall der Königin, den Vorhang zurückschlagend²⁾.

Eine Zusammenstellung wie diese kann nur vom Zufall an die Hand gegeben sein. Solche alltägliche Szenen, selbst wenn sie malerisch dankbar sind, werden, weil sie immer gesehn werden, gar nicht gesehn, der Künstler müsste denn ein Fremder sein. Nur der Zufall, so oft ein glücklicher Erfinder (nach Leonardo), konnte das Bild darin entdecken. Als einst beide Majestäten ihrem Maler im Atelier (*Obrador de los pintores de cámara* in der kronprinzlichen Wohnung) eine Sitzung schenkten, wurde die Infantin zur Milderung der königlichen Langeweile hereinbefohlen. Das Licht, welches nach Verschluss der übrigen Läden aus dem Fenster rechts für die aufzunehmenden arrangirt worden war, ergoss sich auch auf das vor ihnen stehende Töchterchen. Der Maler hat den Nieto ersucht, die hintere Thür zu öffnen, um zu versuchen ob auch Licht von vorn passend wäre. Der König sass also da, väterlichen Empfindungen im Kreis der Seinigen sich überlassend, fern von Räthen und Akten. Da fiel

1) Wilkie citirt es als „the picture of the children in grotesque dresses.“

2) In einem Gemälde des Museums von Amsterdam, „dem Hühnerhof“, hat Jan Steen ein holländisches Gegenstück geliefert. Auch ein hübsches Kind, seinem Lämmchen Milch reichend, steht da in der Mitte, zwischen einem krummasigen Scheusal von Zwerg, der mit teuflischem Hohn Hahn und Täubchen in' die Küche schleppt, und einem freundlich grinsenden alten Eiermann, während durchs Thor hinten eine Menge Geflügel, Adel und *roture*, wie die Gäste beim Läuten der Speiseglocke hereinstürzen.

ihm, der selbst ein halber Künstler war, auf, dass vor seinen Augen sich etwas wie ein Bild zusammengefunden hatte. Er murmelte: Das ist ein Bild; im folgenden Augenblick entstand der Wunsch, das Bild festgehalten zu sehn, und im dritten war der Maler schon mit der Skizze des *Recuerdo* beschäftigt. Bei einem *Recuerdo* musste alles treu festgehalten werden, wie es der Zufall zusammengebracht hatte.

Daher die eigenartige Komposition, die als Erfindung unerklärlich wäre. Es ist wie ein gestelltes Tableau. Natürlicher, malerischer würden sich die Personen im Halbkreis vor die Leinwand auf der Staffelei gruppirt haben. Aber sie waren ja nicht untereinander: in nächster Nähe befindet sich, wenn auch uns unsichtbar, die allerhöchste Gegenwart. So sieht die Infantin bei Entgegennahme des *bucaro* nach der Mutter; Doña Isabel sich verneigend, schielt ebendahin; Mari Barbola hängt mit dem Auge einer braven Dogge am Auge ihrer Herrin; der Vorreiter, den Eröffnungen der Ulloa horchend, behält den König im Auge; der Hausmarschall dreht sich in der Thür um, mit fragendem Blick. Kurz wir sehn die Anwesenden, wie man von der Bühne aus das Parterre sieht, und zwar genau vom Standpunkt des Königs aus; denn im Spiegel an der Wand erscheint er an der Seite der Königin. Er hatte diesem Spiegel gegenüber Platz genommen, um seine Stellung beurtheilen zu können. Beiläufig bemerkt, ist von einem Bilde, wo er mit Marianne auf einer Leinwand vereinigt ist, nichts bekannt.

In diess Augenblicksbild musste natürlich auch der Maler aufgenommen werden. Er steht hinter seiner Staffelei, nur wenig verdeckt durch die Knieende; sein Haupt überragt alle. In der Rechten hält er den langen Pinsel, in der Linken Palette und Malerstock. Köstlich ist die Hand (wie überhaupt die Hände dieses Bilds): durch vier helle Pinselstriche ist der Bewegung der Finger volle Bestimmtheit gegeben.

Auf der Brust trägt er das rothe Kreuz des Santiagoordens. Die Legende erzählt, Philipp IV habe nach Vollendung des Gemäldes dessen Schöpfer königlich zu überraschen beschlossen. „Er vermisse noch etwas“, bemerkte er, ergriff den Pinsel und malte diess rothe Kreuz auf. Die Anekdote ist bezweifelt worden, weil die der Ertheilung des *hábito* vorangehenden Förmlichkeiten erst zwei Jahre später datiren. Palomino lässt es nach des Meisters Tode auf allerhöchsten Befehl daraufsetzen. Ein Zusammenhang mit dem Bilde wäre doch möglich. Es war ja

noch nicht dagewesen, dass die Figur eines Malers (Schlossmarschalls!) in ein Bild des intimsten Familienommen worden. Da schien es passend, dass er höher geadelt werde.

Das wäre also die wahrscheinliche Entstehung. Hier ist, was paradox scheint, eine der originellsten der neueren Malerei mehr als irgendwo das Zufallsmoments. Es ist das Bild der Herstellung. Die Originale dieses letztern stehn ausserhalb des würden, ins Bild aufgenommen uns den Rücken aber sie verrathen sich durch den Spiegel. Wir diese, nicht was der Maler sah, der seine Meninas in einem ihm gegenüber hängenden Spiegel. Vi er sich in der That eines Spiegels bedient. Auch ist ein Ueberfluss von Rahmen in dem Bilde: viele schwarze Rahmen von Oelgemälden¹⁾, Rahmen des S. Thür, der Staffelei. Und doch ist kein Bild geeig Bild vergessen zu machen. *Où est donc le tableau?* Philippe Gautier.

Natürlich wurde jener Augenblick zunächst in e festgehalten; diese noch vorhandene Skizze ist die bekannte zweifellose zu einem im grossen ausgeführte Und auch diese verdankt ihre Existenz vielleicht nur stand, dass man zuerst eine Ausführung in bescheidene beabsichtigte.

Die Skizze besass zu Cean Bermudez' Zeit D de Jovellanos; sie ist ohne Zweifel dieselbe, welche Banks in Kingston Lacy gehört (56" × 48"). Die Uel mung mit der grossen Leinwand ist fast vollkommen. unter der Farbe die feinen und bestimmten Linien des Infantin, der Augen, der aufgelösten Haare, mit einer zeichnet. Das Paar im Spiegel fehlt noch, doch ist Vorhang schon darin.

Ueber diese Skizze sind die verschiedensten Mein lautet. Leichtsinns und Neid wollten sie für eine Kopie Waagen (Treasures IV, 581) fand unglaublich, dass eir von so geistreicher Behandlung (zartem Silberton un

¹⁾ Nach den Inventaren waren zwischen den Fenstern Kopien l Werke aufgehängt, Heraklit und Demokrit, Saturn und Diana, über c Thierstücke und Landschaften.

tiefem Helldunkel), eine Kopie, und gar eine sehr verkleinerte Kopie sein könne. Bei der Ausstellung in Burlington House (1864) hat sich das Urtheil für eine Originalskizze entschieden. Damals wurde die Ansicht geäußert (Athenæum I, 811), Velazquez habe diese Skizze in der Absicht gemacht, sich des Königs Beifall zu versichern und dadurch dessen Sanktion zu erlangen für eine Ausführung im Grossen, als etwas Unerhörtes im Porträtfach. Sie hat die Farben einer Untermalung, also eine erheblich hellere Haltung als das grosse Bild (S. S. 278). Rundung und Auseinandergehen der Flächen ist gleichwohl vollkommen erreicht. Der Lichteinfall erscheint weniger schroff; die schwarze Figur des Malers, der bereits mit dem Orden geschmückt ist, tritt auffallender zwischen den hellen und farbigen Gestalten hervor; ebenso der graugrünliche Ton der Decke, der gelbe des Fussbodens.

Dass man dem Einfall eines Augenblicks ein solches Bild verdankt kommt natürlich daher, dass der dem Maler zufällig entgegengeworfene Stoff vorzüglich geeignet war, seine eigenste Kraft aufzureizen, Motive seiner Lieblingsbilder in der Erinnerung weckte, wie Tintoretto's Hochzeit zu Cana in der Salute mit dem Seitenfall des Sonnenlichts auf blonde Köpfe, die Fusswaschung desselben mit dem bewunderten Auseinandergehen in die Tiefe (I, 275).

Wahrlich, wol nie ist jenes Dogma des Leonardo la Vinci, dass der *Rilievo* „die Seele der Malerei“ sei, dass in dem Schein des erhabenen, von der Fläche losgelösten Körpers „die Schönheit und das erste Wunder“ dieser Kunst liege, mit soviel Ueberzeugung verstanden, mit solcher Macht des Könnens befolgt und durch die Bewunderung der Künstler und Laien in seiner Richtigkeit bewährt worden. Waagen sagte, man glaube hier die Natur in einer Camera obscura zu beobachten, Stirling erschien es wie „eine Anticipation der Erfindung Daguerre's“, Mengs nennt es „den Beweis, dass die vollendete Nachahmung der Natur etwas ist, das alle Arten von Betrachtern in gleicher Weise befriedigt“.

Die neun Figuren, von welchen kaum zwei denselben Punkt der Tiefe einnehmen, sind demgemäss abgetönt, und in stets wechselnden Zufälligkeiten der Beleuchtung modellirt. Am vollsten fällt das Licht auf das Kind, zurückgestrahlt von weissem Atlas, goldnem Blond. Andre Gestalten sind zwischen Licht und Dunkel getheilt, wieder andre tauchen ganz in die Dämmerung ein, und

wie im Anfang eine lichte Figur auf dunklem Grund, so steht am Ende eine fast silhouettenartig dunkle auf sonnenhellem. Die starkverkürzte Fensterwand mit den drei Reihen Tableaus übereinander hilft den Raum messen; die vorstossende langweilige Rückseite der grossen Leinwand stört passend das scheinbar Arrangirte der Composition und begünstigt die Illusion. Der dämmerig-leere Raum über den Gruppen, der weit mehr als die Hälfte der Leinwand beansprucht, belebt jene durch den Kontrast. Uebrigens sieht man hier, wo er freie Hand hatte, wie Velazquez zuletzt das Verhältniss der Höhe der Figuren zu der der Bildfläche wünschte.

Damit die Fläche des Grunds nicht stumpf abschliesse und das Auge einschränke, wurde die dunkle Wand gegenüber auf zweierlei Weise durchbrochen. In diesem Motiv berührten sich Velazquez und seine Schüler, Murillo eingeschlossen, mit dem gleichzeitigen grössten Maler des Sonnenlichts, Peter de Hooghe. Die Thür lässt das Tageslicht ein und in den Sonnenschein hinaussehen; der Spiegel bringt zur Tiefe nach vorwärts gewissermassen auch die Tiefe nach rückwärts in die Scene. Der Spiegel kommt in dieser Rolle auch bei dem Holländer vor, z. B. in dem Clavierspieler des Museums van der Hoop. Man übersehe nicht die blinde Stelle links unten im Spiegelglas.

Licht und Dunkel helfen sich gegenseitig. Ein Sonnenlicht wie das durch die Thür fallende wirkt blendend, dieser vier-eckige weisse Fleck ruft seinen Eindruck so überzeugend hervor, dass wir die Unbestimmtheit der Gegenstände auf der Wand, z. B. jener unergründlichen Oelgemälde (Copien Rubens'scher Mythologien, u. a. wie es scheint Apollo und Marsyas) als Wirkung der Blendung nehmen und nun die Intensität jenes Lichts weit stärker schätzen als sie die Farbe ausdrücken könnte. Hier sind nicht bloss die Gegenstände gemalt, sondern auch die Mühe des Auges sie zu erfassen im Kampf mit der Dämmerung. Bei guter Beleuchtung erscheinen die Gruppen wie mit einem spinnwebenartig zarten Lichtschleier umzogen: es ist jene Verstreuung der Lichtstrahlen, welche die Nähe starken Lichts über einen lichtschwachen Raum verursacht.

Das alles entdeckt das Auge nur allmählich. Wenige Bilder verlangen eine so anhaltende Betrachtung, besonders da die wunderlichen Figuren anfangs die Aufmerksamkeit zu sehr beschäftigen¹⁾. Wie bei Rembrandt öfters, glaubt man anfangs

¹⁾ Las M., que tout le monde regarde et que personne ne voit, peinture qui

nur farblose Dämmerung zu sehn, mit einzelnen Lichtoasen. Beim Verweilen scheint in der Fläche ein geheimnisvolles Leben sich zu regen; das Unbestimmte klärt sich auf, geht auseinander; die Farben kommen hervor; eine Gestalt nach der andern rundet sich, ja einige scheinen sich zu drehen, die Züge, die Augen sich zu bewegen; der goldne Rahmen wird zur Einfassung eines Zauberspiegels, der die Jahrhunderte vernichtet, ein Teleskop für die Zeitferne, das uns das gespensterhafte Treiben der Insassen des alten Schlosses enthüllt. Das Ideal des Historikers ist in diesem Bild That und Wahrheit geworden.

Und mit was für Mitteln ist das alles erreicht? Bringt man das Auge dicht vor die Fläche, so erstaunt man, mit wie einfachen. Das Bild ist auf grober Leinwand, mit langen Borstpinseln, breit, wie mit wilder Hast angelegt, — obwol es im Eindruck von allen das ruhigste und mildeste ist. Bei keinem liegen die Proceduren so offen zu Tage. Man unterscheidet in den Schatten die braunen eingeriebenen Partien der Untermalung; die in Mischungen mit weiss darüber gelegten grauen Flächen, die bald auf einen Wurf, fett, eckig, formlos aufgesetzten, bald weich vertriebenen Lokalfarben und Lichter. Wie immer ist das System: ruhige, gleichmässige, mehr neutrale Massen mit einzelnen farbigen und lichtstarken Erhöhungen oder Durchbrechungen. In solchen breiten, grauen Zügen sind die Gestalten geschaffen, und dann ihrem noch dämmerhaften Dasein, oft mit wenigen scharfen Strichen, volle körperliche Wirklichkeit und Lebenspuls verliehen. Die Lokalfarbe ist zurückgestellt: es wird hauptsächlich mit Hell und Dunkel gearbeitet; ein gedämpftes grünliches Blau, Dunkelgrün, Weiss legt sich leicht darüber, hier und da springen kleine rothe Stücke hervor. Das Geheimniss liegt in jenen dünnen Farbschichten, dunkel auf hell, hell auf dunkel, unverschmolzen stehen sie, schweben übereinander, die Umriss erhalten durch breite, braune, wie punktirte Pinselzüge einen Schein vibrierender Bewegung. — Das ist bald gesagt — die Hauptsache sind die Nüancen, welche der Augenblick, das Feuer der mit den

a besoin d'être analysée dans ses infiniment petits. On ne juge ce tableau que par le ridicule de ses personnages; ou n'étudie jamais la qualité de ses tons, de son harmonie générale, de l'air ambiant qui y circule, la manière dont les gris sont maniés; en un mot, la qualité de la peinture, l'audace, la verve et la grande science de l'exécution. Au premier abord, les mains paraissent parfaites; mais pour obtenir un pareil résultat à si peu de frais, il faut être un peintre de premier ordre. *P. L. Imbert, L'Espagne. Paris 1875. 213.*

Eindrücken des Auges ringenden Hand improvisirt. Velazquez' Genie war diese Feinheit des Blicks für die Unterschiede des Helldunkels und die Mittel, mit welchen die Natur modellirt; er sah was bisher Niemand gesehn hatte; aber für das Geschaute findet der wahre Künstler stets auch die Farben, worin bestände sonst das Genie? Wer alle Pinselgewohnheiten Tizians und Rembrandts auf Recepte gebracht besässe, er würde doch nichts damit machen ohne ihr Auge. —

Die früheste bekannte Bemerkung über das Bild stammt von einem Italiener. Luca Giordano soll zu Carl II gesagt haben: Señor, das ist die Theologie der Malerei. Was soll das heissen? Dass er das Bild „als das erste der Welt bezeichnen wollte, wie die Theologie die oberste unter den Wissenschaften ist,“ diese Platitude eines Spaniers dürfen wir dem alten Neapolitaner wol nicht zutrauen. Ein Franzose hatte den Einfall, der Vergleichungspunkt liege in der „Subtilität“¹⁾. Man könnte meinen, er habe das Bild als Kanon für die Malerei des Reliefs und Helldunkels bezeichnen wollen, wie es der Spearträger des Polyklet für die Proportionen war. Aber warum sagte er dann nicht Philosophie der Malerei, wie Lawrence²⁾? Theologie ist Wissenschaft geoffenbarter Wahrheit, im Unterschied von der durch die natürlichen Kräfte des Verstands erworbenen. Der Vergleichungspunkt liegt also wol in der Unmittelbarkeit. Die Kunst hat auch sonst wol in ihren höchsten Schöpfungen diesen Eindruck des Ungewordenen, Inspirirten gemacht, da wo in der Vollkommenheit des Daseins das endliche Werden verschwindet. Es wäre also dasselbe, was Mengs von einem andern Werk des Velazquez sagte, „die Hand schein an seiner Ausführung keinen Antheil gehabt zu haben, sondern der blosser Wille“.

Das Bild wurde aufgehängt in dem Geschäftszimmer des untern Stocks (*pieza de despacho*), wo ein Deckengemälde mit Apollo war; in dem Inventar von 1686, wo es zuerst vorkommt, wird es auf 10000 Doblone taxirt. Unter den Bourbonen (1747), wo die Infantin Maria Theresia genannt wird, steigt es auf 25000. Goya hat es radirt, aber die beim Nachätzen verdorbene Platte zerstört; nur fünf Abdrücke sind nachzuweisen. Bei dem Brand

¹⁾ Quoi de plus subtil, en effet, que la théologie et que l'air impalpable, bien que lui-même touche et enveloppe tout. W. Burger, Salons I. 225.

²⁾ In all the objects and subjects of his pencil, it is the true philosophy of art — the selection of essentials — of all which, first and last, strikes the eye and senses of the spectator. Lawrence an Wilkie, 27. Nov. 1827.

des Alcazar (1734) soll es gelitten haben und von Juan de Miranda restaurirt worden sein; die Haltung ist dadurch vielleicht etwas dunkler geworden.

Die Familie des Malers.

Wir sind so glücklich, auch ein Familienbild des *Malers* zu besitzen, das zugleich in sein Atelier im Schloss einen Blick gestattet. Das Gemälde hat bis in die letzten Jahre für ein Hauptwerk des Velazquez gegolten. Stirling nannte es eines der wichtigsten Werke des Meisters ausserhalb Spaniens; Viardot fast so umfassend (*vaste*) und vorzüglich wie das, welches Luca Giordano die Theologie der Malerei nannte. Auch die welche seine Originale in Madrid seit Jahren kannten, haben es nicht beanstandet. Clément de Ris jedoch erinnerte sich „wenige gesehn zu haben, die so schwach seien, bei einem Maler, der sonst wie kaum ein andrer sich stets gleich bleibt.“

Die Entstehungszeit und Wandergeschichte dieses merkwürdigen Bildes ist völlig dunkel; in spanischen Papieren fand sich bis jetzt keine Spur. Im Jahre 1800 taucht es zuerst auf unter einer Collection von 41 sonst werthlosen Bildern, die aus Italien, über Ferrara, dem K. K. Galeriedirector Rossi zugeschickt wurden¹⁾. Es hiess schon damals, wohl nach alter Ueberlieferung, die Familie des Velazquez.

Im Vordergrund stehn, in einer von links nach rechts herabsteigenden Linie neun Personen, darunter fünf Kinder, diese wie sie folgen nach Alter und Grösse, wie Orgelpfeifen; die Scheitellinie der Gruppen beschreibt also eine Diagonale. Zuerst, noch im Schatten eines grünen Thürvorhangs, als eintretender Besuch, zwei junge Männer, der eine den breiten Hut in der Hand, mit einer jungen Dame in hellgrauem, waagrecht ausgeschnittenem Kleid und runder Mütze mit rother Feder. Neben ihr steht ein mitgekommner Knabe von etwa zehn Jahren, in schwarzer Gala mit *golilla*, seine edlen Züge, die an Velazquez erinnern, von schwermüthigem Ernst.

Darauf folgen vier Knaben gruppirt um eine sitzende Frau. Dem ersten, in hohen hellen Lederstiefeln, grauem Wams und

¹⁾ v. Lützwow, die Galerie des Belvedere, mit trefflicher Radirung von W. Unger. E. v. Engerth, Katalog S. 443 f. Die Farbe war hier und da abgesprungen, sonst hat das Bild wenig gelitten.

hellrother gestickter Jacke, Spitzenmanschetten und -Kragen legt die eintretende Dame, freundlich grüssend, die Hand auf den Scheitel; er sieht aber nach dem ihn mehr interessirenden grossen Knaben, dessen cavaliermässige Tracht und Pose mit scheuvoller Bewunderung studierend. Dem Jüngeren, einem Profil, die Haare an der Schläfe in Zöpfchen mit blauem Band geflochten, hat er brüderlich die Hand auf die Schulter gelegt. Dieser gute Knabe, des Grossvaters grossen Krückstock in der Linken, bietet in einer Anwandlung heroischen Edelmuths dem Eintretenden eine Apfelsine¹⁾. Er steht angelehnt an die dicke Frau; ist es die Mutter oder die Aya? Sie sitzt abgewandt von dem Besuch, und scheint dem Mädchen, das sie um die Schulter und am Händchen fasst, etwas zuzuflüstern; diese Blaue dürfte nach ihrer trotzigen Miene eine Erinnerung an die Pflichten gegen Gäste nöthig haben. Das letzte patzige Männchen in rothen Höschen und gelber Jacke, Degen an der Seite, glotzt mit runden Eulenaugen abwesend aber zufrieden ins Leere; er hält ein Vögelchen. Die Frau trägt ein rothes Kleid mit Silberborten, braunem Ueberwurf und schwarzer Sammtjacke mit Spangen an der Brust. Also ein farbenreiches Bild. Kastilische Kinderköpfe mit grossen dunkelbraunen Augen, „funkelnd wie Edelsteine“. Sie sind vielleicht für eine festliche Gelegenheit (des Vaters Namenstag?) in ihren Sonntagsstaat gesteckt und gehörig einexercirt worden. Von dem gesetzten Stolz jenes *caballerito* bis zu dem *stupor* der letzten Puppe hat der Maler mit Beobachtung und Humor die Kinder-eigenheit den kleinen Altersunterschieden angepasst.

Die Diagonale dieser Gruppe lässt eine Hälfte Hintergrund ganz frei für das Atelier und den davor befindlichen grossen Raum. An der gegenüberliegenden Wand des letzteren steht ein Tisch mit bis zum Estrich reichender dunkler Sammtdecke, darauf die Marmorbüste einer Frau, Zeichnungen, ein Glas mit Blumenstrauss, und darüber, genau in der Mittelaxe der Leinwand, in schwarzem Rahmen die Halbfigur des alten Königs und eine Landschaft. Rechts, über ein Drittel der Breite einnehmend, öffnet sich der um einige Stufen erhöhte Obrador. Durch das eine hohe Fenster mit für die Zeit sehr grossen Scheiben, sieht

¹⁾ Die ausgeführte Studie zu diesem Knabekopf ist von mir in dem bald Velazquez bald Pareja genannten Bildniss in Dulwich College (Nr. 222; 1' 2³/₈'' × 10³/₈'' im Jahre 1879 zuerst wiedererkannt worden.

man die Bäume des Parks. Eine Kinderfrau mit noch einem sechsten Spross dieser gesegneten Ehe hat sich hinaufgeschlichen, und der Wurm steht im Begriff, von ihr angestiftet, auf den schwarzen Mann zuzuwackeln, mit ausgebreiteten Aermchen und wahrscheinlich lautem Gequieke. Dieser, abgewandt, hat sich bis jetzt das Gesumme des Besuchs, dem er den Rücken zudreht, nicht anfechten lassen. Die Leinwand steht vor ihm auf dem Boden, die Figur im *guardainfante* ist theilweise bedeckt von seiner schwarzen *Sihouette*. —

Wer sind diese zwölf Personen? Bisher hielt man den Maler für Velazquez, die Kinder für seine Söhne, die Dame auf dem Sessel für seine Frau Joana, die stehende für seine Tochter Francisca, von ihrem Gatten gefolgt. Allein wenn in der Heirathsurkunde von 1634 diese seine einzige Tochter heisst, und von Söhnen nichts bekannt ist, so können die Kinder nicht die seinigen sein, vielleicht aber Enkel, denn nach Palomino hatte Mazo viele Kinder. Zwei Söhne, Balthasar und Gaspar, trifft man später in guten Hofämtern. In der Ecke links oben ist ein Wappen angebracht, welches auf rothem Grunde einen erhobenen gewappneten Arm mit einem Klöpfel (*mazo*) im Schilde führt.

Ist nun der Maler an der Staffelei der Vater oder der Grossvater? Im letzten Fall wäre Velazquez ein ungewöhnlich strammer Grossvater gewesen. Kein Grossvatersessel: zwei leere Klappstühle. Auch arbeitet er nicht in bequemem Kittel, sondern in knapper schwarzer Hoftracht, noch weniger hält er saloppe Rekelei für den richtigen Anstand eines Künstlerselbstporträts. Und wie kahl ist sein Atelier, verglichen mit dem was man heute nöthig hat! — Bei dieser Annahme könnte der Schwiegersohn der zweite Herr vorn sein, der zur Noth mit dem Bildniss von Estéban March (Prado 779) zu vereinigen wäre. Eine Aehnlichkeit der fetten Frau mit der feinen Profilbüste der Sibylle¹⁾ und der sogenannten Joana de Miranda, die beide ohne hinreichenden Grund für Bildnisse der Frau des Velazquez gegolten haben, vermag ich nicht zu finden.

Mazo war nach dem Tod seiner ersten Frau (gegen 1658?) zum zweiten mal mit Ana de la Vega verheirathet.

Alle diese Fragen könnten eher beantwortet werden, wenn man über die Zeit des Bildes etwas wüsste.

Die Schülerhand in diesem Gemälde hat zuerst J. C. Robin-

¹⁾ Catálogo del Museo del Prado. I. 1872. p. 622.

son erkannt, der an Juan de Pareja dachte¹⁾. Schreiber dieses glaubte im Jahre 1874 die Hand des Mazo zu erkennen, und auf diese Ansicht ist auch Curtis unabhängig gekommen.

Bei allem Ungestüm des unverarbeiteten, oft wie stossweisen Strichs, bei aller Wahrheit zarter Kinderhaut, Seiden- und Silberglanzes, vermisst man Velazquez' allverbreitete Klarheit auch im Dämmerlicht, die Zurückhaltung in der Farbe, die Sicherheit der Zeichnung. Statt der leichten, schwebenden *toques* ein dicker zäher Auftrag, dunkelbraune, hart in die Züge einschneidende Schatten. Nimmt man das lebensgrosse Brustbild des Königs als Massstab, so sind die ein paar Schritt tiefer stehenden Figuren im Alkoven viel zu klein gerathen. Auch die Komposition ist sehr befremdlich. Velazquez hat zu allen Zeiten mit umsichtiger Raumabwägung und sogar mit Eleganz gruppiert, auf Rundung und Abstufung nach der Tiefe Werth gelegt. Damit vergleiche man nun diese steife Diagonale, diese zusammengedrängte, ungeschickte Aneinanderreihung der im Einzelnen gut gedachten Figuren.

Der Maler hat die Meninas vor Augen gehabt, aber er war darauf bedacht Reminiscenzen zu vermeiden, daraus erklären sich manche Sonderbarkeiten. Es ist wieder eine Reihe von Kindern, dem Betrachter zugewandt, auch hier steht der Maler vor einem grossen Rahmen mit der Figur derselben Marianne vielleicht, auch das Bildniss Philipp IV zeigt sich an der Wand gegenüber, wie dort im Spiegel.

Bildnisse des Velazquez.

Die Figur vor der Staffelei in den Meninas ist das einzige ganz sicher eigenhändige Selbstporträt des Malers. Die Figur erscheint schmal und mittel, der Gesichtsumriss hat etwas vom Oblongum: ziemlich hohe steile Stirn mit ausgeprägten Höckern über den starken schwarzen Brauen, hohle Nase mit vortretender Spitze, breiter Unterkiefer, starkes Kinn. Dieser Kopf gehört einem in Spanien nicht seltenen Typus an. Die Haare, auf dem Schädeldach anliegend, in der Mitte gescheitelt, fallen in kegelförmigen leicht gewellten Massen, nach der Mode dieser Jahre, bis auf den Kragen herab²⁾.

¹⁾ J. C. Robinson, Memoranda on fifty pictures. London 1868 S. 44.

²⁾ Gestochen in einem Oval von Fed. Navarrete.

Alle sonst vorhandenen Bildnisse, mit Ausnahme des kapitolinischen Brustbilds, in welchen ich das aus Pacheco bekannte Gemälde von 1630 vermuthete (B. I 295), zeigen ihn ebenfalls in vorgerückten Jahren, aber mit ganz andrer Stellung des Kopfs und Wendung des Auges. Von jenem Jugendporträt unterscheiden sie sich, bei Aehnlichkeit der bleibenden Formen von Stirn, Nase, Kinn und Mund, durch stärkere Ausprägung der Züge und durch den Blick. Dort ist er offen, fast träumerisch, echt künstlerisch, hier mehr verschleiert. Nach dem einen möchte man sich ihn vorstellen als Mann des ersten Eindrucks und Antriebs, bei dem Liebe und Hass rasch hervortritt, nach dem andern als verschlossenen, schweigsamen Beobachter. So sah der Jüngling in das vor seinem Malerauge sich ausbreitende alterthümlich-künstlerische Schauspiel des ewigen Rom: so schritt der alternde Mann mit den Abzeichen seines Rangs und Amts durch die Gemächer des Alcazar von Madrid, Befehle ertheilend und empfangend.

Von den übrigen Bildnissen sind die bekanntesten und oft graphisch wiedergegebenen die beiden in dem Malersaal der Uffizien. Nach dem Ordensmedaillon von Santiago (1658) auf dem einen, können sie erst in seinen letzten Jahren, vielleicht erst nach seinem Tode gemacht sein. Dieses, fast Kniestück (Nr. 217) zeigt die elegante Figur des Maler Cavaliers. Die Haare, ebenfalls in der Mitte gescheitelt, statt wie im Familienbild die vier-eckige Stirn freizulassen, sind tief und schräg darüber gestrichen, wodurch das Oval des Dreiviertelkopfes schmaler erscheint. Der ernste, stolze Blick, fast leidend, ist zurück nach dem Betrachter gewandt. Nichts von Attributen des Metiers ist darin, kein Malergeräth, nicht einmal der Malerblick. Vielleicht dachte er wie Congreve, der von der Welt nur als *gentleman*, nicht als Poet angesehen sein wollte. Diess bleiche Antlitz ist wie die ganze Figur jetzt durch den Firniss mit einem weichen dunkelgelben Schleier bedeckt. Hinter der mit dem Rücken an die Seite gestemmt Rechten ragt der Schlüssel der *Furriera* hervor, die Linke berührt den Hut auf dem Tisch, am Elnbogen zeichnet sich das Degengefäss ab. Die Hände stecken in langen Lederhandschuhen¹⁾. Die Malweise steht dem Meister nahe.

¹⁾ Alle diese Details kann man jetzt nur mit Hilfe früherer Stiche entziffern. Der klarste, vollständigste ist der nach der Zeichnung des Bonav. Salesa von Cecchini, im Auftrag zweier jungen Spanier, Franc. Argaiz und Juan Despuig ge-

Nach einem nicht bekannten Vorbild ist ein anderer, ähnlich gestellter und coiffirter Kopf von mehr Fülle des Fleisches öfters kopirt worden, und nach der übereinstimmend schweren, fast rohen Malerei, dem finstern Aussehn und röthlichen Ton wahrscheinlich in derselben Fabrik. Das Exemplar im Museum zu Valencia (Nr. 684) ist von dem Maler Fortuny für Davillier's Memoria (1874) geätzt worden. Sr. José Goyena in Sevilla besitzt davon interessante Probedrucke, sie zeigen wie dieser geistreiche Naturalist nicht leicht mit sich zufrieden war. Das Münchener Bild (Nr. 366) war schon in der Düsseldorfer Galerie. Das in Bridgewater House, von H. Farrar stammend, mit der Figur von Nr. 217, ist eine geringe Kopie, noch schlechter soll die Wiederholung in der spanischen Galerie des Louvre gewesen sein.

Das zweite Bildniss der Uffizien (216) ist weniger ansprechend als das erste, die Breite der alternden Formen tritt stark hervor, der Ausdruck ist kalt und phlegmatisch. Die Haare fallen zur linken in einer schräg herabgehenden Wellenlinie, rechts sind sie waagrecht über die Stirn gestrichen. Die grellen rothen Reflexe, die schwarzen Schatten, der breite fallende Kragen berühren fremdartig¹⁾.

Die Herkunft dieser Bildnisse ist nicht bekannt. In dem florentinischen Porträtwerk ist das zweite gestochen worden. Sollte es aus der römischen Akademie von S. Luca stammen, der die Mitglieder ihr Bildniss stifteten? Ein Porträt des Monsieur Velasco war 1685 in der Sammlung des Prinzen Ignazio d'Este, die Hände bloss skizzirt²⁾.

Auch die beiden schönen, und in der Art der mittlern Zeit des Meisters gemalten Bildnisse unbekannter spanischer Cavaliere

fertigte. Das schöne kräftige Blatt von Delboete gibt die in jenem willkürlich gemodelten Züge besser wieder. In dem Blatt der *Españoles ilustres* von Blas Ametller hat der Zeichner Maea dem Maler Pinsel und Palette in die Hand gegeben. Von diesem ist der Stich in Stirling's Annals (von H. Adlard) eine Kopie, ebenso der Holzschnitt in Blanc's *Histoire des peintres*.

¹⁾ Gestochen von Girolamo Rossi 1748, Colombini 1769 u. a. Dem manicirten Stich in d'Argenville's *Abrégé* (II, 241) scheint dieselbe Aufnahme zu Grunde zu liegen, wenigstens sieht man die kleine schwarze Mütze auf dem Hinterhaupt.

²⁾ Campori, *Cataloghi* 311. Man hat es, ich weiss nicht auf welchen Grund hin, mit einem jetzt in der Galerie von Modena befindlichen Malerporträt identificirt. Der Mann trägt eine Mütze, aufliegenden Kragen und hält sein Malergeräth. Weder die Züge, noch die familiäre Auffassung passen zu Velazquez: es ist weder spanische Arbeit, noch stellt es einen Spanier dar.

in Apsley House (S. 76) und in Lansdowne House (aus der Sammlung des Friedensfürsten) sind früher für Selbstbildnisse gehalten worden. Das letztere Bild eines jugendlichen Mannes hat eine gewisse Aehnlichkeit mit ihm, die aber mehr im Blick als in den Formen liegt. Man vermisst die steile Stirn und den breiten Unterkiefer. In der Miniatur Sir W. Stirling's, nach der auch der Holzschnitt in Edwin Stowe's Biographie (1881), hat der Maler mindestens stark phantasirt.

Endlich sei noch als Kuriosität eine Figur erwähnt, die den Aposentador mayor bei der Zusammenkunft der Monarchen und ihrer Minister auf der Fasaneninsel des Bidasoa im Jahre 1660 darstellen soll. Im Saal Louis XIII des Schlosses zu Versailles, hängt eine Kopie Matthieu's nach dem Original von Le Brun und van der Meulen (2059). Der Hofmaler Ludwig XIV soll hier seinen spanischen Kollegen in unmittelbarer Nähe hinter seinem Gebieter angebracht haben. Aber vergeblich sucht man nach einem Kopf von entfernter Aehnlichkeit mit dem seinigen. Die Beschreibung welche den Maler alt, erschöpft, verdüstert nennt¹⁾, verräth dass man den Don Luis de Haro für Velazquez genommen hat, in dessen eckigen hagern Zügen man den gealterten, den Keim des Tods bereits in sich bergenden Maler zu erkennen glaubte.

Die Spinnerinnen

(*las hilanderas* 2,20 × 2,89)

in der Tapetenfabrik sind vielleicht die letzte grosse Arbeit, zu der der Schlossmarschall Zeit gefunden hat. Der Gegenstand stand in gewisser Beziehung zu seinem Amt. Bei Kirchenfesten und Siegesfeiern, an Familientagen und bei Aufführungen zu Ehren fremder Gäste, wo nie *toros* und *cañas* auf dem Palastplatz fehlten, wird er dem Oberhoftapezier die aus dem reichen Vorrath der Guardaropa auszuwählenden Tapisserien angegeben haben, und wenn sie der Restauration bedürftig waren, auch mit diesem Beamten in die Fabrik gegangen sein. Man liest wie der Spiegelsaal, in welchem Philipp IV Grammont empfing, von Velazquez und diesem *tapicero mayor* zurecht gemacht wurde (Palomino III, 348). Eines Tages, als er einer Partie von Hof-

¹⁾ vieux et fatigué — Ch. Blanc; an old and sad-looking man; cadaverous portrait — Scott.

damen dahin das Geleit gegeben, und den Ablauf ihres Meinungsaustausches über eine ausgestellte Arbeit abzuwarten sich zurückgezogen hatte, bemerkte er von der Thür aus malerische Motive in den vor ihm sich bewegenden Gruppen, und so entstanden die *hilanderas*. —

Auch in Madrid gab es damals eine Tapetenweberei. Im kastilischen Mittelalter waren mehr die bemalten Tücher für den Wandschmuck üblich, Dokumente über spanische Webereien sind nur für Navarra und Barcelona aufgefunden worden¹⁾. Jedenfalls haben seit dem fünfzehnten Jahrhundert die flandrischen Fabriken die einheimische Industrie gänzlich aus dem Felde geschlagen. Aber schon Philipp II, der auf alle Talente und Industrien seiner Reiche ein Auge hatte, entdeckte in Salamanca einen *tapicero*, Pedro Gutierrez, den er sofort in Dienst nahm (1572)²⁾.

Die erheblichen Summen, welche auf diese Weise ins Ausland flossen, mussten den Wunsch erwecken, auch in diesem Artikel Spanien unabhängig zu machen. Der Herzog von Pastrana hatte in dem Städtchen dieses Namens, „in Nacheiferung der Chinesen und Flamländer“ eine Werkstatt (*obraje*) gegründet, natürlich mit Hülfe fremder Arbeiter, von deren bei der Fronleichnamprocession des Jahres 1623 ausgestellten Leistungen Niederländer gesagt hatten, „kein Pinsel der Welt könne sie übertreffen“³⁾. Und im Jahre 1625 erscheint jene salmantinische Fabrik nach der Hauptstadt übergesiedelt. Ein Nachfolger des Gutierrez, Antonio Ceron hat seit drei Jahren ein Atelier in Santa Isabel mit vier Webstühlen auf seine Kosten errichtet, betreibt diese mit acht aus Salamanca mitgebrachten Arbeitern, und hat acht Lehrlinge gebildet. Sein Gesuch um einen Geldzuschuss wird indess abschläglich beschieden, vermuthlich weil man bereits einem Flamländer Unterstützung gewährt hatte, Franz Tons in Pastrana.

Wahrscheinlich spielt unsre Scene in einem Raum dieser Tapetenfabrik von Santa Isabel. Die Anstalt wird als Anfang einer nationalen Betheiligung an dieser Art Kunstgewerbe in Madrid beliebt gewesen sein. War doch der Besitz einer Folge von *tapices* der Ehrgeiz jedes vornehmen und reichen Hauses.

1) E. Müntz, Histoire générale de la tapisserie. Paris 1884. p. 26.

2) Villaamil, Los tapices de Goya. Madrid 1870. p. XLVI ff.

3) Andrés de Almansa y Mendoza, Cartas. Madrid 1886. 198.

Der Raum hat Aehnlichkeit mit einer Kapelle; an ein Arbeitszimmer schliesst sich eine kleine durch zwei Stufen erhöhte, überwölbte Zelle, eine Art viereckiger Apsis. Hier, im Hintergrund ist eine Tapisserie an zwei Wänden gegenüber dem Eingang und dem Fenster aufgehängt, zu ihr haben sich drei Damen hinaufbemüht. Den Haupttheil des Gemäldes bildet jedoch der Vordersaal mit fünf Weibern, welche mit der Zubereitung der Wolle beschäftigt sind.

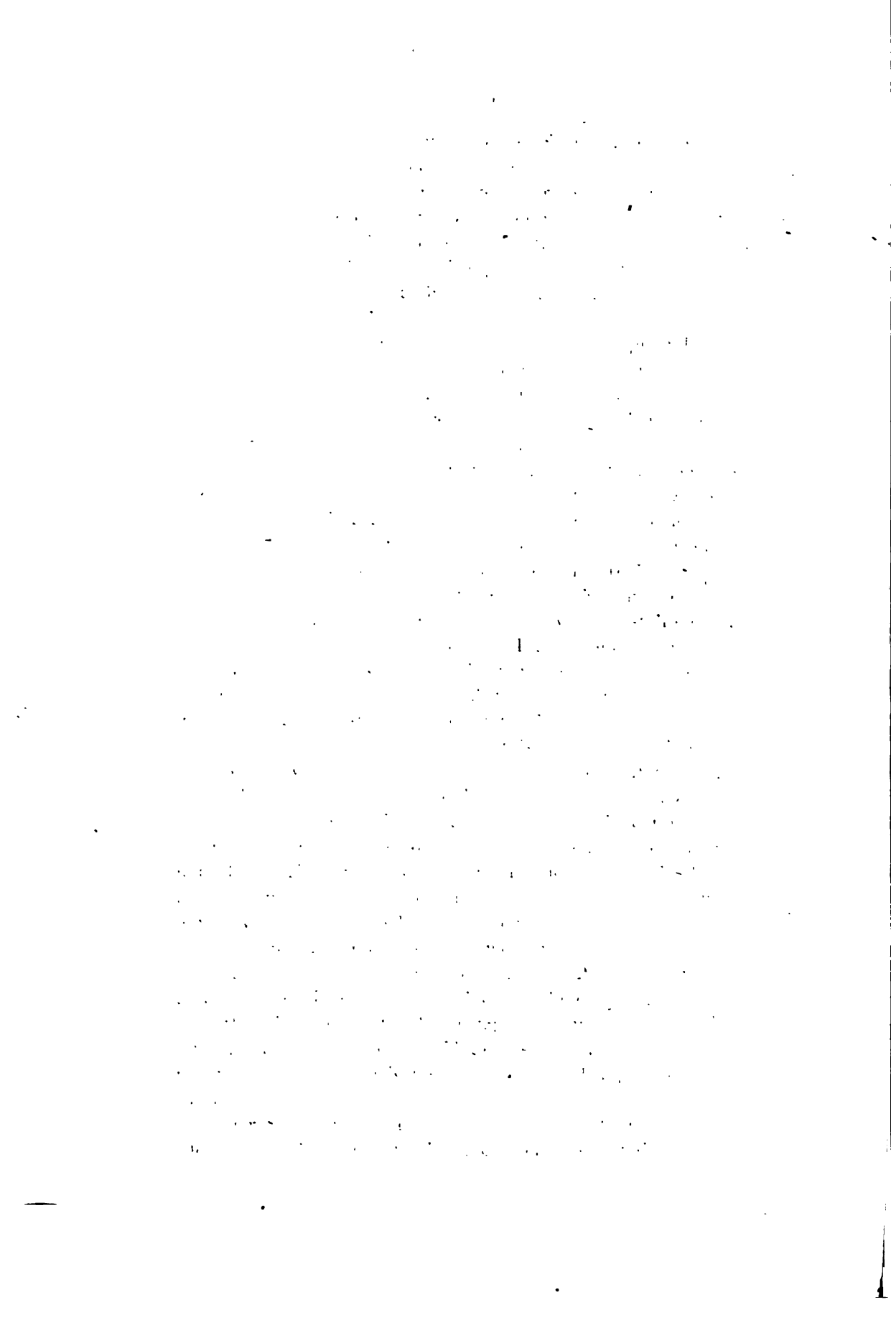
Die „Spinnerinnen“ sind eigentlich ein Doppelbild. Jeder Theil würde ein Gemälde für sich geben können. Ein breiter, halbdunkler plebejischer Theil, und ein stralender, erhöhter, aristokratischer, wie Parterre und Bühne. Auf den ersten Blick könnte man das Hintergrundbild für eine Theaterscene halten. Die Tapete würde dann die Episode eines mythologischen Dramas vorstellen, die Damen das ausgewählte Publikum, welches auf der Bühne Platz genommen hat; auch die Instrumentalmusik der Zwischenakte fehlt nicht ganz; man sieht einen Contrebass als Abschieber dastehn, angelehnt an einen barocken Sessel.

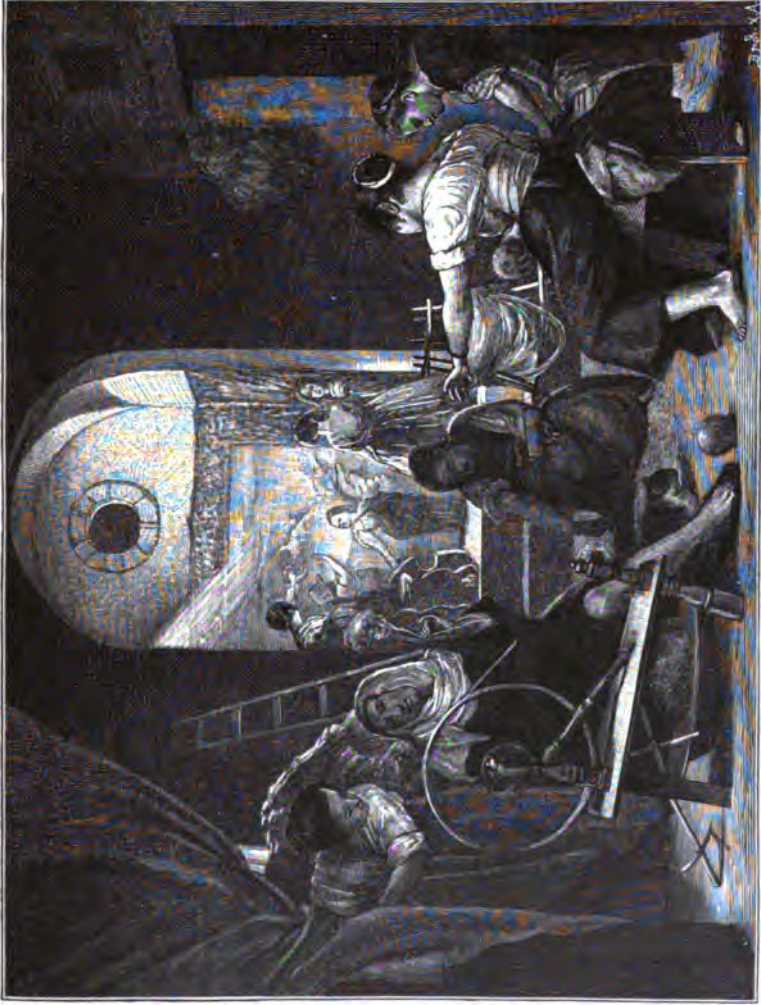
In der Anordnung glaubt man freie Nachklänge venezianischer Studien zu erkennen. Die kreuzweis gestellten Contraposte der vor- und zurückgelehnten Figuren mit ihren starkverkürzten Köpfen; das Sonnenlicht von der Fensterseite auf die Frauenköpfe fallend; selbst die Art wie die zweite kleine Scene in einem abgeschlossenen Raum hinter der Hauptszene angebracht ist, das sind dem Freunde Tintoretto's wolbekannte Motive.

Sonst wüsste ich für die Erfindung keine Analogie; man sieht aber bald, dass sie in demselben Kopfe sich zusammengefunden hat, der die Meninas erdachte. Auch hier ist ein Bild im Bilde, um das sich die Handlung dreht, mittelbar und unmittelbar. Nur wenn das Gemälde dort, wo alle Personen hintereinander vor den unsichtbaren Majestäten Front machen, etwas vom Tableau bekam, so scheint der Maler hier darauf ausgewesen zu versuchen, wie weit wohl der Schein des Zufälligen, der Schein der Beseitigung des Apparats der Kunst gehen könne. Hier ahnt keine der handelnden Personen, dass ein Künstler ihr auflauert. Die Gruppen könnten in einer Augenblicksphotographie nicht zufälliger aussehn; auch sind es, wie meist im Leben, lauter Nebenpersonen ohne Hauptperson (*a novel without a hero*).

Der Schwerpunkt aber liegt in der Darstellung des Lichts. Der eigentliche Gegenstand dieses Gemäldes ist das Licht; die







Die Spinnerinnen.



Figuren sind nur da um des Lichts willen, das mit ihnen sein Wesen treibt. Dies Werk verräth noch deutlicher als alle übrigen, wie sehr den Velazquez optisch-malerische Probleme interessirten; es ist etwas darin von Kunst um der Kunst willen.

Aus zwei grossen Fenstern, einem im Hintergrund oben, diesen durchbrechend, dem andern in der Werkstatt, dringt das Sonnenlicht ein, also in zwei getrennten parallelen Strahlen, dort ein volles, hier ein beschränktes. Ein lustiger Sonnenstrahl, das Fetzen eines Madrider Sommertags, hat sich in den kleinen Ausstellungsraum ergossen, wie ein Katarakt der stäubend aus Felsspalt stürzt; in der That verdankt er der staubaufwirbelnden Arbeit seine Pracht. Dieser Strahl wirkt derart auf das Gewebe, dessen farbige Seiden-, Woll- und Goldfäden entzündend, und auf die geputzten Damen, Schatten und damit Körperlichkeit tilgend, dass das Auge zweifeln kann, ob die gewebten Figuren nicht doch Komödianten seien; oder ob die so passend an den Ecken aufgestellten Señoras nicht zu dem Arazzo als Vordergruppe gehören.

Den eigentlichen Gegenstand des Interesses, das Tapetenbild, möchte man gern deuten, besonders da das Auge durch die Anordnung beständig darauf hingelenkt wird, und die Sonne selbst wie mit dem Finger darauf zeigt. Man sieht einen Mann mit Helm und Schild, abgewandt, die Rechte erhoben, wie zum Handschlag oder emporzeigend. Vor ihm steht eine Frau, zu ihm aufsehend, die Linke im Mantel, die Rechte ausgestreckt, wie in Bewunderung jener Heldengestalt. Eine Dritte, den Arm schützend über das emporgewandte Gesicht haltend, scheint durch zwei Flügelkinder fortgescheucht zu werden. Wahrscheinlich sind die drei davorstehenden Damen ebenso rathlos wie wir, denn eine dreht ihr hübsches Köpfchen um nach dem Atelier unten, vielleicht nach dem Schlossmarschall, von dessen Belesenheit sie Auskunft erwartet. Die zwei andern wollen uns nur die Ansicht ihres aristokratischen Nackens und der geschmackvollen Frisur darüber vergönnen, deren Verheissungen die Vorderseite vielleicht nicht hält. Nur ein Meisterwerk wie das, welches er vielleicht eben zu skizziren im Begriff war, entschuldigt dass er, ein Hofmann und Spanier, die Damen allein gelassen hat.

Zwischen diess farben- und lichtgetränkte Bild und die Vorderscene schiebt sich das neutrale Dunkelgrau der leeren Wand. In diesem Hauptraum aber vermag das Licht das Dunkel nur halb zu besiegen, weil das Fenster wegen des heissen Tags

durch einen schweren rothen Vorhang grösstentheils verhängt ist. Die volle Ladung empfangen nur die weissen Arme, der aus den weichen Schultern aufsteigende feine Hals des zurückgelehnten jungen Mädchens, welches ein Gebinde Garn vom Haspel ab zu Knäueln wickelt. Man hat in ihr das Modell seiner Venus wiedererkennen wollen; auch diese dreht uns den Rücken zu. Den schönen Fuss nicht zu übersehen! Aus der dunklen Thür hinter ihr ist eine andere Dirne eingetreten, einen Korb auf den Boden setzend. Die Alte mit dem Rücken am Spinnrad gegenüber, sowie das Mädchen, welches wie es scheint auf ihre Bitten den Vorhang etwas zurückschlägt, empfangen nur ein starkes, durch die Stoffe in der Nähe roth gefärbtes Reflexlicht. Endlich die Kleine in der Mitte, welche halbkniend mit dem Wollkamm arbeitet, ist ebenfalls durch den hohen Haufen Rohwolle von dem Fensterlicht links getrennt und bloss vom Widerschein erhellt; aber wir sehn ihr Gesicht und ihre Figur, in Folge der Blendung durch das hinter ihr ausgebreitete Sonnenlicht, fast nur als Silhouette: die inneren Züge sind bis zur Unkenntlichkeit verschwommen. Durch Wiedergabe dieser optischen Täuschung, die nur das wirkliche, nicht das gemalte Licht hervorzubringen vermag, hat der Maler die scheinbare Intensität des Sonnenlichts noch verstärkt. Alle diese helldunkeln Köpfe erscheinen in Folge des Lichts aus dem Hintergrund von hellen Lichtkontouren umgeben.

Während in den Meninas das allmähliche Versinken des Lichts nach dem Hintergrund zu der Hauptzug ist, so haben wir hier den Triumph des die spanischen und niederländischen Maler jener Zeit beschäftigenden Motivs der Durchbrechung des Grunds durch die höchste Lichtpotenz, mit Zerstreung und Abschwächung nach vorn. Nur wurde zur Milderung des Gegensatzes, dort im dunklen Hintergrund, hier im dämmrigen Vordergrund, ein begrenzter Punkt für das volle, reine Licht reservirt.

Es sollten also in diesem Gemälde verschiedene Arten der Beleuchtung vereinigt, schwer darstellbare und bisher noch nie dargestellte Lichtphänomene zu malen versucht werden. Das direkte, von hellen Körpern abprallende Sonnenlicht; das durchscheinende (in einem gerötheten Ohr); das indirekte farbige Reflexlicht im Schatten; die Unklarheit durch Strahlenzerstreuung oder Irradiation; der durch Brechung an den in der Luft schwebenden Staubkörperchen sichtbar werdende Strahl; die zu concentrischen Kreisen zusammengeronnenen Speichen des schwingenden Rads;

das Geflimmer bunter Gewebe. Mit feinem Sinn für Harmonie ist der Gegensatz der sonnerhellten Zelle und des verhängten Arbeitsraums ausgeglichen durch die Betonung des kühlen Blau in jener und des warmen Roth in den Schatten von diesem: Blau hat auch der Sonnenmaler van der Meer im Licht. Die Sonne, die mit ihren verschiedenartigen Strahlen Gemälde vor uns webt, wer hat sie je so in ihrem Thun belauscht! Sie selbst scheint hier ihre Zaubereien zu treiben, zittert auf seidenen Stoffen, liebkost einen blendenden Nacken, versinkt in kohlschwarze kastilische Locken; macht diess plastisch deutlich, jenes malerisch nebelhaft, löst Körperlichkeit auf in Imponderabilien und gibt Flächen die Rundung des Lebens, macht das Wirkliche zum Bild und das Bild zur Vision. Man fühlt hier, dass Licht Bewegung ist, und jedem schwebt das Wort auf der Zunge: Musik der Farben.

Wendet man sich von dieser letzten Historie zurück nach seiner ersten, auch einem Volksstück, dem Bacchus, so hat man dort eine Scene unter freiem Himmel in der Beleuchtung eines geschlossenen Raumes, hier den Triumph von Licht und Farbe in einem Gewölbe.

Es ist auch des Meisters bewegtestes Bild: weiter kann wol die Darstellung der Bewegung im Unbeweglichen nicht getrieben werden. Dieser Eindruck wird selbst durch Linien und Formen unterstützt. An die Stelle jenes Netzwerks von starren parallelen Linien in den Meninas treten Kreislinien: in dem Schema der Gruppen, in Bogen und Rundfenster der Zelle, in den Geräthen der Arbeiterinnen. Und da Bewegung von einem gewissen Punkt an hörbar wird, so füllt sich das Bild mit dem wunderbarsten Concert: des sausenden Spinnrads, des knurrenden Haspels, des gedämpft herabdringenden Geschnatters durcheinanderredender *Señoras* und des schnurrenden Katers. —

Bei den ausserordentlichen Wechseln der Malweise in diesen dreissig Jahren welche zwischen den *Borrachos* und den *Hilanderas* liegen, bemerkt man Gleichförmigkeit in den Grundsätzen der Komposition. Ueberall hat er sich der Kreis- oder elliptischen Form bedient, bei der man ohne Zwang mit den verschiedensten Ansichtsweisen der Figuren und Arten der Beleuchtung wechseln kann. Im Bacchus und Vulkan steht dem geöffneten Kreise eine Hauptfigur gegenüber, zugleich als Converganzpunkt des Interesses und zum Theil der Blicke. In Breda öffnen sich zwei Massen, Halbkreise bildend, aus dem die Pro-

tagonisten aufeinander zutreten; in den Spinnerinnen sind zwei unabhängige Kreise. Selbst in der „Familie“ ist der Kreis wenigstens angedeutet; er ist sogar geschlossen, aber durch das Königspaar, das sich vor der Bildfläche befindet. Man sieht wie diejenigen sich irren, welche Velazquez zu *der* Klasse Realisten zählen, welche auch die Ueberlieferungen der alten Schulen in der Kunst der Komposition zum akademischen Plunder werfen.

Mit wieviel Vorbedacht der Maler an das Bild gegangen ist, beweist die von seiner üblichen ganz verschiedene Behandlung der Farbe. Statt der ihm sonst geläufigen kühlen und blassen Tinten wählte er warme, reine, gesättigte; Jemand hat den Eindruck etwas lyrisch mit einer blumigen Wiese verglichen. Ferner, wie Peter de Hooghe und Jan van der Meer, die ähnliche Effekte darstellten, unter den Cabinetmalern ihres Jahrhunderts fast allein dastehen mit ihrem starken Farbenkörper, so hat Velazquez ebenfalls gegen seine sonstige Gewohnheit auf dicker weisser Grundirung reichliches Impasto verwandt¹⁾. Ist es in Folge hiervon, oder angewandter starker Sekkative oder eines äussern Zufalls, wie Brand, genug die Oberfläche zeigt einen sonst nirgends bemerkten Zustand. Sie ist durchzogen von einem gleichmässigen Netzwerk von Rissen, oder vielmehr, und das ist das seltsame, erhöhten Dämmen, als sei die Imprimirung aus den Rissen hervorgequollen. Endlich ist das Bild mit einem nur in den Meninas ähnlich vorkommenden Feuer der Hand gemalt, offenbar im Drang die optischen Wirkungen ohne Zeitverlust endgültig zu fixiren. Mengs sagte, „es sei in einer Weise gearbeitet, dass die Hand an der Ausführung gar keinen Antheil gehabt zu haben scheine, sondern der blosser Wille“; er nennt es „ein in seiner Art ausserordentliches (*singolare*) Werk“. Er hat es eigentlich entdeckt: Palomino erwähnt es nicht. Es befand sich zuerst in Buen Retiro, im Palast Carl III (1789) war es in dem Billardzimmer (*picza de trucos*).

Die Spinnerinnen sind wol das älteste Arbeiter- oder Fabrikstück. Diess Wagniss hat also der Schlossmarschall Philipp IV unternommen. Der Beifall, den das Bild zu allen Zeiten gefunden hat, beweist, dass der Griff ein glücklicher war. Besonders

¹⁾ Das grade Gegentheil dieser augenscheinlichen Eigenschaften haben zwei eminenten Kritiker in dem Gemälde zu sehn geglaubt. Waagen findet darin „eine Harmonie gebrochener, meist kühler Farben“, und Beulé meint, *à peine si la brosse a effleuré la toile*. — Eine Wiederholung in der Pereire Galerie war ein modernes Machwerk.

Frauenarbeit eignet sich mehr als Männerarbeit zu malerischen Darstellungen. Wie hübsch hat Pinturicchio die Penelope am Webstuhl, umgeben von ihren Mägden, in dem Gemälde der Nationalgalerie (Nr. 911) in seiner zierlichen Weise dargestellt. Mancher der z. B. die grosse *Fábrica de tabacos* in Sevilla gesehen hat, wird sich gefragt haben, warum man früher nicht öfter aus solchen Quellen geschöpft hat. Man denke an die Beliebtheit von Szenen wie die Zimmermannswerkstätte des h. Joseph, Guido's Kind Maria im Tempel inmitten einer Gesellschaft von Nähterinnen, die Schmiede Vulcan's. Allein von den italienischen Naturalisten des Jahrhunderts ist keiner auf ein Arbeiterbild verfallen. Die Holländer malten das Volk nur in seinen Erholungen. Ohne Zweifel, weil gerade Realisten oft stark auf den Reiz der Ideenverbindungen des Stoffs rechnen. Fabrikarbeit ist ohne Humor, prosaisch, ernst, ja sauer; dabei staubig und farblos. Hogarth hat eine Weberwerkstatt radirt, und selbst er in einem Cyklus moralischer Tendenz, einem gemalten Traktätchen.

Arme Tagelöhnerinnen zum Gegenstand eines grossen Gemäldes machen, die Durchbrechung des die Gegenstände der Kunst so eng umschliessenden Konventionalismus gerade nach dieser Seite hin, das ist gewiss etwas Auffallendes bei einem Spanier und Kammermaler. Bettler waren dort Respectspersonen, Banditen Volkshelden, Gauner Romanfiguren, aber am Handwerk haftete das gothische Vorurtheil. —

Neuheit in Erfindung bemerkt man übrigens nicht bloss bei diesen beiden letzten Meisterwerken; sie ist allen Historien des Velazquez in ungewöhnlichem Grad eigen. Er muss ein grosser Verächter des Banalen, der Wiederholung andrer und seiner selbst gewesen sein. Dafür hat er freilich auch wenig Historien zu Stande gebracht. Sein kühles Temperament konnte, scheint es, durch nichts geringeres als eine mit allem Vorhandenem unvergleichbare Idee zum Schaffen aufgeregt werden. Der Gegenstand musste Veranlassung geben zur Einführung besondrer, noch ungebrauchter Modelle, zu neuen Problemen der Beleuchtung und Experimenten des Malerischen. Das Bild musste so ausschliesslich ihm gehören, wie seine Nase und seine Frau. Nicht als wenn er Originalität gesucht hätte. Er hat überhaupt seine Erfindungen nicht gesucht, sie haben ihn überrascht, der Zufall hat sie ihm in die Hand gespielt. Wenn der Zufall auf sich warten liess, so hatte er Geduld, er liess Jahre verstreichen, ohne anderes als seine Hofbildnisse zu machen. Dabei

ist es ganz dasselbe, mag der Stoff neu oder alt sein. Im letztern Fall entfernt er sich von seinen Vorgängern so weit, dass eigentlich nur die Unterschrift dieselbe ist, wie bei den Mythologien. Als die Feldherrnbilder für Buen Retiro ausgetheilt wurden, hatte er nicht daran gedacht, die Uebergabe von Breda zu übernehmen; als er sich später aus unbekanntem Gründen dazu entschloss, scheint er sich vorgesetzt zu haben zu versuchen, wie weit die Unähnlichkeit zweier Darstellungen desselben geschichtlichen Augenblicks gehen könne, obwol seine Auffassung so einfach und natürlich ist wie die Skizze eines Augenzeugen. Ein Mann von ruhigem Selbstgefühl tritt uns hier entgegen. Er bringt die Sache auf die Leinwand wie es ihm beliebt, ohne sich zu bedenken, wie sie zu den Vorstellungen der Leute und den Gepflogenheiten der Schule passe. Darin ist er ganz Spanier. Wenn man dort auf etwas ganz Unerhörtes und wie es scheint Absurdes trifft, so pflegt auf die triftigsten Gründe und die Berufung, dass es ja die ganze civilisirte Welt, und selbst das ganze übrige Spanien anders mache, die ruhige Antwort zu ergehen: Und hier macht man es so!

Die lustigen Personen.

Schon den Italienern des sechzehnten Jahrhundert fiel die Neigung der Spanier zum Narrenwesen auf¹⁾. Ein Sammler zur Geschichte des Komischen hatte den Eindruck, „dass die Spanier wegen ihrer ausschweifenden und erhitzten Einbildungskraft im Grotesk-Komischen alle Völker Europa's übertroffen haben“²⁾. Vielleicht grade wegen ihres Ernstes. „Wie der ernste geistliche Stand, sagt Jean Paul, die meisten Komiker hat: so haben die gravitatischen Spanier mehr Lustspiele als irgend ein Volk, und oft zwei Harlekine in einem Stück“. Die Bande, welche den spanischen Geist einschnürten, der Geschmack am trivialen Detail, das Nebeneinander des noch ganz anders als sonstwo lebendig gebliebenen Mittelalters mit den Zuständen moderner Kultur, das gab Reibungen, denen der Funke der Komik entsprühete. Dieser Hang ist nie auffallender hervorgetreten als in unserm Jahrhundert, an dessen Eingang das Buch erschien, dessen Held „ein mit Verstand gespickter Narr mit lichten Augenblicken

1) Relation Badoer's von 1557. p. 237. Sono molto inclinati a sentir buffoni.

2) Flögel, Geschichte des Grotesk-Komischen. Liegnitz 1788. S. 73.

ist“ (Don Quixote II, 18). „Sein Zwillingsgestirn der Thorheit steht über dem ganzen Menschengeschlecht“ (Jean Paul). Alte Formen, an denen sonst der Geschmack sich verlor, erfuhren damals eine Wiederbelebung. Die Verknüpfung des Ernsten und Burlesken, des Erhabenen und Gemeinen, der Schwärmerei und Blasphemie ist nirgends in Dichtung, Kunst und Kultus so unbefangen gepflegt worden. Paul Tiepolo (in der Relation von 1563) fand mit Erstaunen die Carnevalsgebräuche Italiens als Bestandtheile der feierlichsten spanischen Kirchenfeste wieder: Masken, Tanz, Moresken, Comödien, Liebschaft machen und Narrenspessen. „Die Autos des Calderon, sagt Flögel, übertreffen an ungeheurer Vermischung von Heiligem und Profanem fast alles, was man je Ausschweifendes im Fach der Comödie erdacht hat.“

Wie nun die platten Spässe der *graciosos* im pathetischen Drama, wie die fratzenhaften Ungeheuer in jeder Fronleichnamsp procession unentbehrlich waren, so fand sich auch unter den Aufgaben der Maler Seiner Majestät das Narrenporträt, es war eine herkömmliche Ausstattung gewisser Räume der königlichen Schlösser. In der Galerie des Prado sind sie jetzt von ihren Treppenwänden und aus den Landhäusern emporgestiegen neben die stolzen und kalten Gestalten ihrer früheren Herren, von denen sie ja freilich im Leben unzertrennlich gewesen waren. Rechnet man die angestellten lustigen Personen (*hombres de placer*), die Zwerge und Idioten, die Narren auf eigne Hand und die in andern Bildern als Nebenfiguren angebrachten zusammen, so kommt mehr als ein Dutzend erhaltener (mehrere sind verschollen) Originalporträts dieser Art von Velazquez Hand heraus, eine in ihrer Art einzige Sammlung — die unterste Staffel der Pyramide der alten spanischen Gesellschaft.

Zu Leo X Zeit — der goldnen Zeit auch der Hofnarren — wurde von ihnen, wie im Mittelalter, noch dichterische Fertigkeit verlangt. Durch sie empfahl sich jener Erzdichter Camillo Querno, der zur Poetenkrönung im Kapitol auf dem Elephant ritt, und mit dem der Pabst selbst improvisirte Verse wechselte. In unserm Zeitalter war hier längst Trennung der Arbeit eingetreten. Nur in prompter Improvisation nach allerhöchsten Winken erinnern die Hofdichter noch an die Jongleurs. Da die Dichter einmal in diesem Zusammenhang genannt sind, so muss man doch bedauern, dass nicht irgendwo im Alcazar auch eine Escalera oder eine Bóbeda als Poetenwinkel geweiht war. Peter Aretino warf die Frage auf, ob Leo X die *virtù de' dotti*, oder

die *ciancie de' buffoni* lieber gewesen wären, und Boileau klagt, dass am Hofe —

*Et l'esprit le plus beau, l'auteur le plus poli
N'y parviendra jamais au sort de l'Angely*

(des Bouffonen Ludwig XIV).

Nun aber hat diese Zeit bei all ihrer Regsamkeit der Erfin-



Don Juan de Austria.

dung doch nur wenig hervorgebracht, was nicht auf Präcedenzfälle, oder Vorbilder der Vergangenheit sich stützte; und auf diese möchte ich mir erlauben, die Aufmerksamkeit des Lesers zuerst zu lenken.

Karl V soll einmal gesagt haben, die Spanier scheinen weise und sind Narren; die Italiener scheinen und sind weise; die Franzosen scheinen Narren und sind weise, die Deutschen scheinen und sind Narren. Es lag im Geist der Zeit, menschliche Dinge als Funktion dieses Gegensatzes zu

betrachten. Wie viel die Narren bei ihm galten, geht schon aus den Namen der Künstler hervor, die sich bequemen mussten sie ihm zu malen. Ein Zwerg, den ihm Sigmund von Polen geschenkt hatte und der als gewandt, wohlgebildet und klug geschildert wird, ist wahrscheinlich das Närrchen (*trua-*

nillo) Stanislaus, den Tizian gemalt hatte. In dessen Figur im grossen Bildnissaal des Pardo (noch 1614 erwähnt¹⁾) trug er einen Anzug von rothem pelzverbrämtem Damast, in der Rechten hielt er eine Lanze, in der Linken eine rothe (polnische?) Mütze mit Hermelinbesatz. Das Bild war noch in den dreissiger Jahren im Palast zu Madrid²⁾. Noch erhalten sind zwei Bildnisse dieser Klasse von A. Mor.

Das eine ist Pejeron, ein Buffo des Grafen von Benavente, der am Hof sehr beliebt gewesen sein muss; das Bild findet sich bereits im Inventar Philipp II, in der Casa del Tesoro, zweites Zimmer, und wird auf zwölf Dukaten geschätzt (Prado Nr. 1483). Es ist ein ältlicher Mann von ungeschlachtetem Oberkörper und kurzen krummen Beinen, in weisser Hoftracht, in der Hand Spielkarten; die Züge bäuerisch grob und mürrisch, der Blick aufgeregt, verworren gekreuzte Stirnfalten. Das zweite Stück ist das schöne Bildniss im Louvre, des Zwergs mit dem



Der Truhan Pabillos.

1) Véese por baxo destes retratos dos de Stanislaio Enano de S. M. Argote de Molina, Libro de la Monteria. Sevilla 1582. Sie entgingen dem Brand. Inventar v. 1614, Retrete del Rey: Enano Estanislaio, pequeño, hecho por Ticiano, tiene una lanza en la mano, vestido de damasco colorado.

2) Ticiano — truanillo en pié vestido de damasco carmesí y en las costuras arminos, en la mano derecha una asta y en la izquierda un bonete colorado aforrado

grossen Hund, der das kaiserliche Wappen am Halsband trägt; dieses Männchen hat die boshafte Züge eines hässlichen Buckligen. Es trägt ein dunkelgrünes goldgesticktes Wams und sehr langen Mantel, spitze Mütze, goldene Kette, Degen und Narrenkolben. Ein ähnliches Bildniss befand sich im Schloss zu Madrid¹⁾ neben dem Bildniss des Kaisers.

Wer sich von dem Witz dieser Pritschmeister eine Vorstellung machen will, findet in Melchor de la Cruz' Blütenlese zahlreiche ihrer Aussprüche gesammelt²⁾.

Der trockene Philipp II fand, wie seine Vorliebe für die Phantasiestücke des Hieronymus van Aeken aus Herzogenbusch beweist, Geschmack am Grotesken. Er hörte gern Spässe, und bei Tafel (wahrscheinlich zur Beförderung der Verdauung) mussten die Buffonen erscheinen; er nahm eine grosse Zahl auf seiner englischen Reise mit; im übrigen hielt er sie knapp. Die Narren und Närrinnen, die ihm sein Hofmaler Alonso Sanchez Coello gemalt, befanden sich noch am Ende des siebzehnten Jahrhunderts auf der Treppe zur Nordgalerie des Alcazar. Damals umgab die Narrheit noch ein mystisches Halbdunkel im Sinn der Alten; man hielt sie gelegentlich für inspirirt. Als der Cardinal Hugo Buoncompagni in Sachen des eingekerkerten Erzbischofs Carranza an den Hof kam, in Begleitung der Prälaten Felice Peretti und Nic. Sfondrati, und die drei einst an der königlichen Tafel sassen, soll ein Truhan zu Philipp gesagt haben: Weisst du auch, dass drei Päbste bei dir speisen? worauf er den dreien auf die Schulter klopfte. Sie wurden Gregor XIII, Sixtus V und Gregor XIV. Cervantes erzählt im Prolog zu den Dramen, dass Lope de Rueda der Dichter-Schauspieler in Cordoba zwischen den zwei Chören begraben wurde, neben dem Buffo Luis Lopez. Von letzterem befand sich ein kleines Oelbildniss im Guardajoyas Philipp II.

en martas. Inventar v. 1636. Pieza en que S. M. negocia. Un retrato en tabla de pincel al ollio de *estebanillo* tudesco con un bonetillo forrado en marta. Inv. Philipp II. Guardajoyas, 2^a pieza. Ist wol derselbe.

¹⁾ Truan del dho Emperador sin pelo de barba y con bozo, al cuello dos vueltas de cadena de oro, quitandose la gorra, y con palillo con caecillo de plata. $\frac{1}{2}$ vara hoch, Inventar von 1636. Pieza nueva del cuarto bajo delante del dormitorio de S. M.

²⁾ Floresta española de apoftegmas. Cassel 1607. S. 56. Als Don Frances im Sterben liegt, bittet ihn sein Kollege Perico de Ayala im Himmel ein gutes Wort für ihn einzulegen. „Binde mir einen Faden um diesen kleinen Finger, flüstert jener, damit ichs nicht vergesse“. Und damit starb er.

Der alte Herr war selbst bei seinem schweren Leiden so empfänglich für taktvolle *chistes*, dass Fürsten in delikaten Sachen sich für einen Agenten unter dieser Maske besseres Gehör versprechen durften, als für beglaubigte Diplomaten. So erzählt der Venezianer Agostino Nani, dass im Jahre 1598 bei Gelegenheit der für die Hochzeit Alberts und Isabellens übersandten Geschenke ein angeblicher Buffo des Grossherzogs Ferdinand I an den Hof gekommen war, dessen florentinischer Witz ihm nicht nur die Zimmer Seiner Majestät sofort öffnete, sondern auch mit goldnen Ketten, Wagen und Pferden zum Besuch der Lustschlösser belohnt wurde. Man erkannte bald in ihm einen sehr schlaun (*accortissimo*) Unterhändler oder Kundschafter in Heirathssachen der schönen Nichte Seiner Hoheit¹⁾.

Das Inventar Philipp II weist eine grosse Zahl von Narrenbildern auf. Von Sanchez Coello war der alte Morata, im Freien sitzend, die Brille auf der Nase und in ein Buch vertieft, mit andern Bänden am Boden zerstreut; — vielleicht das Vorbild des Primo. Ferner Martin de Aguas, einmal im bäurischen Filzmantel (*gaban*) mit weiss- roth - grünen Streifen, gelben Strümpfen, die Narrenmütze in der Hand; das andremal in Blau, die Hand auf ein Kind gelegt, und umgeben von einem Neger, einem närrischen Knaben und Mädchen. Ein kleiner dicker Truhan Rollizo (d. h. walzenförmig) in orangegelber geschlitzter Tracht steht neben dem riesenhaften katalonischen Bauer Juan Biladon (?), dessen Gürtel fassend; letzterer hält in der Linken seine Pflugschaar. Auch einen Zwerg des Don Carlos' Christóbal Cornelio, in rothem Kleid, sah man dort.

Mehremale begegnet man der Magdalena Ruiz, einmal in schwarzer Hoftracht mit Spitzenmantille, weissen Aermeln, Fächer und Handschuhen. Sie gehörte der Prinzessin Juana von Portugal und scheint von ihr an die Infantin Isabel übergegangen zu sein. Auf einem Bildnisse der letztern steht sie neben dieser, die ihr die Hand auf den Kopf legt, einen grossen, hässlichen Altweiberkopf. Wer aber ist das niedliche Persönchen, welches man auf dem Pourbus zugeschriebenen Bildniss der Tochter Philipp II in Hamptoncourt (343), wahrscheinlich von der Hand Pantoja's de la Cruz, erblickt?

Auch die Komik Neapels scheint vertreten gewesen zu sein,

¹⁾ Con la sua avveduta maniera nelle facetie, et piacevolezze s'ha aperto facile ingresso nelle stanze di Sua Maestà. Depesche vom 19. Mai 1598.

man findet die Halbfigur „des Calabresen“, in schwarz, mit goldner Kette, die Hand im Gürtel.

Endlich Catalina die Portugiesin, Halbfigur in weissem Witwenkopftuch, ein Schellenbecken schlagend; sie steht im Guardajoyas zwischen Philipp II und D. Juan von Oesterreich. An die Narren schliessen sich Naturspiele; Brigida del Rio, genannt „das bärtige Weib von Peñaranda“, die sich 1590 in Madrid zeigte, und „das krauslockige Mädchen“ (*la niña encrespada*), beide im Pardo.

Der Kopf, der unter *Don Phelipe el prudente* die erste Geige gespielt hatte, war bei seinem Sohne Philipp III der



Sebastian de Morra.

schwächste Theil, und so stieg das Ansehn der Narrheit. Bei seinen Hochzeitfestlichkeiten im Jahre 1599 erschien Lope de Vega in der Rolle eines Narren. Aus einer Relation über seinen Hof vom Jahre 1611 (auf der Berliner königl. Bibliothek) erfährt man, dass die unverheiratheten Granden, besonders die aus der Provinz, allezeit offene Tafel hielten, zu der sie die einflussreichen Höflinge einluden. Da sei es denn rathsam gewesen, des Königs Buffonen aus-

zuzeichnen, „weil sie die Trompeten und Augen alles dessen sind, was sie sehen und hören“. Im Pardo war von Pantoja de la Cruz das Bildniss des Bonamic und Don Antonio mit dem Hund Baylan (Vaillant).

Charakteristisch für den Ton sind die Briefe eines italienischen Hanswurst, ein Unicum, das sich im Archiv zu Mantua erhalten hat. Im Jahre 1604 kam von dort Don Gerónimo Fonati nach Valladolid, wo er von den Grossen des Hofes, dem Grafen von Miranda, den Herzögen von Cea und Sessa gut aufgenommen, und dem Könige vorgestellt wurde, der ihn sogleich mit einem Anzug für fünfhundert Scudi beschenkte. Da er ein Spieler war, so verstand sein Erfolg

sich von selbst. Dieser Edle schreibt seinem Herzog Vincenzo Gonzaga, an den er sich unterzeichnet *Vostro affezionato como padre*: „Ich habe mich mit Rittern meines Gewerbes hier gemessen, und habe ihnen die Palme der Schandbarkeit (*infamia*) abgewonnen. Aber mit den Kavalieren wird mir, fürchte ich, der Sieg unmöglich werden, denn statt mir Geld zu geben, bezahlen sie mich mit Gravität.“ Der Gevatter könne seiner Treue und Rückkehr gewiss sein, und wenn ihm der König von Spanien alles gebe was er habe. Der Gesandte empfiehlt ihn bei der Abreise dem Herzog, „er werde ihm volle Auskunft geben können vom spanischen Hof, da er in kurzer Zeit alles günstige und widrige Glück durchgemacht habe“.

Aber nie hatte das Narrenwesen soviel zu bedeuten gehabt wie unter Philipp IV, der zugleich schwermüthig und frivol war. Die Langeweile eines Königs kann kolossaler und gefährlicher werden

als die gewöhnlicher Sterblichen, für Minister, Lakaien und Unterthanen und für den Frieden der Welt. Calderon, im „Arzt seiner Ehre“, bringt einen König auf die Bühne, der seinem Narren hundert Scudi bietet für jedes mal, wenn er ihn zum Lachen



El Primo.

bringt, gelingt ihm diess einen Monat lang nicht, so wird ihm ein Zahn ausgebrochen. Philipp IV gehörte zu den grossen Herrn, von denen Erasmus im Lob der Narrheit sagt, dass sie ohne ihre Narren weder essen noch trinken, ja überhaupt keine Stunde ausfüllen können. Sie erscheinen im Theater, bei Festen, und Audienzen an seiner Seite, sie haben überall freien Eintritt:

*Que, en fé de hombre de placer,
Debe de haberse tomado
Licencia de entrar aqui.*

(Afectos de odio y amor II.)

Bei dem Stiergefechte zu Ehren des Herzogs von Modena (1638) sassen sie um das Königspaar am Fuss des Throns, in der Tracht altkastilischer Könige.

Es kam auch vor, dass kluge Leute mit der Maske der Schalkheit spielten, um sich mehr Freiheit und Einfluss zu verschaffen. In der spätern Zeit Philipp IV war ein Ayuda de Cámara durch sein Talent eine der einflussreichsten Personen am Hof geworden, Emanuel Gomez. Er war in Italien und Florenz gewesen und galt bei den Diplomaten sogar für einen profunden Politiker und Menschenkenner, man weihte ihn ein in hohe Heiratsprojecte, um Fühler auszustrecken, wie damals als der Herzog von Modena sich um die Tochter D. Luis de Haro's bewerben wollte. Seine besondere Gabe war eine ergötzliche, zuweilen verwegene Nachahmung von Stimmen und Gesten (*remedar*); damit unterhielt er des Königs melancholische Majestät, sogar auf deren eigene Kosten; ja er kopirte den päpstlichen Nuntius wie er in der Palastkapelle funktionirte in dessen Gegenwart. Dem König erzählte er was in der Stadt vorging und bei Hofe geredet wurde; die Grossen, die *pretendientes* und die Gesandten bewarben sich um die Gunst ihn an ihrer Tafel zu sehn, weil er leicht ein Wörtchen zur rechten Zeit fallen lassen konnte, wofür er sich dann nicht bloss mit Banketten belohnen liess¹⁾. Der toskanische Gesandte Vieri Castiglione zahlte ihm im Jahre 1661 bei einer Audienz sechs *pezzi da otto*.

Da nie soviel Grund zu allgemeiner und privater Unzufriedenheit gewesen war, so fehlte es nicht an Stoff zu Bosheiten. Tirso hält ein neues burgundisches Hofamt für zweckmässig, für das Schimpfen über Missbräuche; er schlägt den Titel *Murmuratiel* vor. Lope schildert im Peregrino en su patria, wie dem philosophischen Beobachter dieser *Cosas de España* zuletzt die Grenzen beider Reiche sich verwirren. Er bringt seine Liebenden in das Irrenhospital zu Valencia, und nimmt dann Anlass, bald in einem Poem die Narrheiten zu sammeln, die von uns, die frei herumgehn, begangen werden; bald die Tiefen des Wissens vom Empyreum, von Jagd und natürlich Musik aus dem Munde der Patienten zu lehren, sodass Jemand meint, wenn alle Narren in Spanien so gelehrt seien, so wolle er seine Kinder Ignoranten werden lassen.

Aber damals schon fehlte es nicht an Stimmen, welche das

¹⁾ Conte Franc. Ottonelli an den Herzog von Modena, 23. April 1652.

Urtheil der Nachwelt vorausnahmen, der es schwer wird, diese Sitte der Vergangenheit zu verstehn. Denn nirgends wol fühlt man so lebhaft den Umschwung der Denkart. Calderon (im Schisma von England) ruft aus:

*¡Que un Rey, que es tan singular,
Se deje lisonjear
de locos y de truhanes!*

Und Quevedo in den Träumen, als er in der Hölle plötzlich auf eine kalte Stelle trifft, hört, das sei der Platz für die Narren, die hier zusammengehalten werden, weil die Frostigkeit ihrer Spässe sonst die Glut ermässigen würde. In der That, wenn man nach der spanischen Blütenlese des Melchor de la Cruz urtheilen darf, so war bei andern Ständen, z. B. bei den Mönchen, mehr guter Witz zu Haus als bei den Truhanes. Sie hatten für sich eben nur die Infamia.

Das Zeitalter Ludwig XIV hat diesen Geschmack erschüttert, dem das achtzehnte Jahrhundert ein Ende machte. Früher waren sie ein Ventil in dem Zwang und der Verknöcherung des Verkehrs. Mitten am Hof hatte man in ihrer Unterhaltung ein Stück Gasse, das Rothwelsch der Taberne und des Lupanar, die Lästerungen des „*Mentidero*“ (wie Calderon ein Strassenkreuz in Madrid nennt¹⁾). Seit in Rom Pressfreiheit eingeführt ist, hat der Witz des Marforio und Pasquin ausgespielt. Die Narrenfreiheit ist auf ganz andere Gewerbe und Körperschaften übergegangen. Die Hofnarren waren die Redefreiheit in ihrer tiefsten Erniedrigung.

* * *

Die hierher gehörigen Bildnisse des Velazquez liegen der Zeit nach weit auseinander, sie gehen von der Mitte der dreissiger bis zum Ende der fünfziger Jahre. Allein da eine Biographie keine chronologische Tabelle ist und die Mehrzahl der letzten Zeit angehört, so mögen sie sich hier als Colleg präsentieren, besonders da vielleicht mehr System darin ist als man glaubt. Haben wir nicht den trocknen, den melancholischen und den cholerischen Hanswurst, die finstere und die heitere Verstim-

¹⁾ Pasé adelante, á aquellas cuatro esquinas
de la calle del Lobo, y la del Prado,
á quien por nombre ha dado
una discreta dama: mentidero
de varones ilustres.

El Astrólogo fingido II.

mung, das kindisch weich gebliebene Gehirn und das marastische des Sonderlings, die menschenverachtende Grübelelei, den händelsüchtigen Stolz und die unheimliche Tücke, endlich den lachenden und den weinenden Philosophen?



Menippus.

Sie befanden sich an drei verschiedenen Orten, für die sie auch gemalt worden waren. Die lustigen Personen (*truhanes, hombres de placar*), normal ja stattlich gebildete Männer, waren bestimmt für Buen Retiro; die Zwerge und Idioten wurden ihren Vorgängern auf der Treppe zur Nordgalerie des Palastes zugesellt; an sie schlossen sich zwei Lumpen mit klassischen Namen in der Torre de la parada, deren malerische Ausstattung fast ganz antiken Stoffen entlehnt war.

Damals wurden Zwerge auch in die Bildnisse ihrer Herren mit aufgenommen, wie Lieblingshunde. Van Dyck hat die Königin Henriette Maria mit dem

Zwerg Jeffrey Hudson gemalt, so sieht man sie in der Northbrook Galerie und in Petworth. In dem schönen Rubensporträt der Marchesa Maria Grimaldi in Kingston Lacy steht neben der feinen Genueserin ein Zwerg mit mächtigem alten Kopf von

brutal boshafte Zügen. Der Maler hat ihn in der gleichzeitigen „Ehebrecherin vor Christus“ für einen Pfaffenunhold benutzt. Auch heute zeigen sich ja Schönen gern an der Seite unansehnlicher Freundinnen. Velazquez hat diese Scheusale nur königlichen *Kindern* zur Gesellschaft gegeben: in den „Ehrenfräulein“ und in jenem Prinzenporträt.

1. *Truhanes*. Palomino (S. 335) sah noch in Buen Retiro auf der Treppe die zum „Garten der Reiche“ führte, Bildnisse der *Truhanes* (auch *Sabandijas* genannt)

Philipp IV. Man musste auch hier, wie im Alcazar, eine Narrentreppe haben.

Das beim Ableben des letzten Habsburgers aufgestellte Inventar enthält auch ihre Namen, und eine kurze aber genügende Kennzeichnung. Es waren drei größere ($2\frac{1}{3} \times 2\frac{1}{2}$ Ellen), „Pablillos el de Valladolid mit dem

Kragen“ (*golilla*); Pernia oder Barbaroja in türkischer Tracht, Don Juan de Austria, dessen ei-

gentlicher Name nicht bekannt ist, mit Rüstungsstücken am Boden. Letztere beide scheinen Pendants zu sein. Dazu kamen noch drei kleinere ($1\frac{1}{2}$ varas im Quadrat): Cárdenas der Stierkämpfer mit dem Hut in der Hand, in der ersten Manier; Ochoa de



Aesop.

Hof-Thürsteher, und Calabaças oder Calabacillas mit einem Bildniss in der einen und einem Billet in der andern Hand. Diese letztern sind verschollen. Jedes der drei Bildnisse wird auf 25 Dublonen geschätzt.

Die Personalkenntniss dieser einst in Madrid (wie heute die *espadas*) mehr als Generale und Schriftsteller wolbekanntes und viel umworbenen Gecken ging natürlich bald verloren, und in den Inventaren des Hauses Bourbon heisst Don Juan der *Artillero*, Barbaroja ein Mohr, Pablillos dagegen ist im Katalog von 1845 zu einem berühmten Schauspieler der Zeit befördert worden. Dadurch ging die Komik dieser Figuren verloren, die zum Theil in dem Kontrast ihrer Maske mit ihrem Jedermann wolbekanntes Berufe lag. Alle drei sind echte dort oft vorkommende Rassentypen.

Sie gehörten zu dem niedern Palastgesinde; sie fordern z. B. bei Audienzen Trinkgelder. Sie waren ein immer zur Hand befindliches Personal für Unterhaltung niedrigster Art; beim Carneval von 1636 z. B. lud man sie alle zusammen und machte sie besoffen, um ihr Talent zu wecken¹⁾. Obwol sie förmlich angestellt und besoldet waren, so sind sie doch nicht immer in Tracht oder Geberden gekennzeichnet, und deshalb hat man später Namen wie Barbarossa ernst nehmen können. So verbreitet war das Halten auf Würde selbst bis in ein eigentlich ehrloses Gewerbe hinab. Diess erinnert an jenen Spanier, der durch eine Gasse gepeitscht werden sollte, und als ihm der Büttel zuraunte rascher zu gehn um schneller loszukommen, erwiderte: Um hundert Streiche mehr oder weniger werde ich doch meiner Ehre nichts vergeben.

Zu seiner Zeit war der angesehenste, ja nach dem toskanischen Gesandten der Erste seines Standes, *Cristóbal de Pernia* (Prado 1093). Er bezog doppeltes Gehalt, und bekam von den Höflingen was er wollte. Aber er war ein Verschwender und Schuldenmacher und einmal wurde er nach Sevilla verbannt (1634); wie man später erfuhr, weil er den Zorn des Ministers gereizt hatte. Als der König auf der Jagd in Balsain Oliven

¹⁾ In Buen Retiro unterhielt man sich auf mannichfaltige Weise: han fatto correr tori privatamente, caccie di altri animali nel serraglio, qualche commedia di notte, e *pratiche di buffoni*, che col farli bere più dell' ordinario, si rendevano maggiormente atti a burlare et essere burlati; endlich Vocal- und Instrumentalmusik, wobei der König selbst eine Arie componirt. Florent. Depesche v. 9. Februar 1636.

verlangte und der *Despensero* sagte, er habe keine, rief Pernia, *ni olivas ni Olivares!* — Und über diesen mildesten Kalauer war der grosse Mann in Zorn gerathen!

Don Cristóbal (hier ein Vierziger) war ein Mann von ansehnlicher Figur, wolbeleibt, von strammer Haltung, mit rollenden Augen, unten vortretender Stirn, Schnurrbart, ganz geeignet für die Rolle des *miles gloriosus*. Wie eine der Hauptleistungen dieser *truhanes* war, hervorragende Leute durch Nachäffung zu verhöhnern, so waren sie auch geschickt stehende Parodien historischer Personen vorzustellen. Und so hatte man diesem den Namen Barbarossa gegeben, jenes Schreckens der spanischen Küsten im sechszehnten Jahrhundert, dessen Erscheinung damals noch wolbekannt war. Im Schlosse, in dem gewölbten Saal „wo S. M. in der Zeit der Hitze speiste“, war er zu sehn in Turban und Brokat, nebst andern Grössen der muhammedanischen Welt.

An Festen erschien er in türkischer Tracht, so stellt ihn der Maler theilweise dar: in rothem Rock und weissem Mantel nach maurischem Schnitt, doch in der rothen weissbesäumten Kegel- und Zipfelmütze des Narren. Bei dem Stiergefecht von 1633 trat er auf in grossem Turban, mit krummem Säbel, gefolgt von Trabanten; er verneigte sich vor dem königlichen Balkon mit fratzenhaften Geberden. Der erste Stier sah ihn von mehreren Seiten an, entschloss sich aber zum Rückzug; der zweite nahm ihn, gereizt durch das rothe Tuch, mit sammt dem Gaul auf die Hörner. Vielleicht ist er hier als *toreador* dargestellt, wozu freilich der lange Rock nicht passt¹⁾. Er hat den zusammengefalteten Mantel kunstgerecht über die linke Schulter gehängt (*doblado*), so dass der Körper frei bleibt, und hält den Degen wie in Erwartung eines Angriffs, die Scheide in der Linken. Sein Blick ist drohend, als ob er das Auge des Stiers verfolge.

Das Bild ist, wie das folgende, nur theilweis ausgeführt, vielleicht absichtlich; das war genug für den Hanswurst. Auf die braune Untermalung, die für die Schatten einfach stehn gelassen ist, sind einige helle und rothe Töne leicht aufgetragen. Der schmutzig dunkle Grund ist ohne helle Lagen geblieben. Nur der Mantel ist aufs sorgfältigste modellirt, wie eine Studie. Goya hat dieses Bild geätzt.

¹⁾ Bei dem Stiergefecht, welches der Holländer Franz Aarsens im Jahre 1655 sah, war der Buffo des D. Luis de Haro der einzige der zu Pferd kämpfte. Voyage d'Espagne Paris 1665, p. 107.

Dem sarazenischen Corsar steht ein hispanischer Seeheld gegenüber, der nur unter diesem seinem Kriegsnamen bekannt ist: *Don Juan de Austria* (Prado 1094). Dass man den Humoristen mit dem Namen des Siegers von Lepanto rief, des Grossoheims Seiner Majestät, den dieselbe auch ihrem meistversprechenden natürlichen Sohn beilegte, ist ein Beweis, wie unbefangen man hierin war, selbst auf Kosten der grossen Todten der königlichen Familie. In neuerer Zeit ist er auch unter dem Namen des Ferdinand Cortez herumgegangen (in Stichen von Lingée, P. Adam, 1824).

Es ist eine lange, hagere, durch ihre sechzig Jahre schon gebeugte Gestalt; ein Hungerleidergesicht, dicke schwarze Brauen die kleinen tiefliegenden Augen überschattend, der zahn-lückige Mund bedeckt von dem struppigen Schnurrbart, dürre nach auswärts gebogene Beine. So stellt man sich jene Capitäne vor, die Nerven straffer castilischer Mannszucht, welche aus zusammengeworbenem Gesindel die eisernen Phalangen spanischer Infanterie schmiedeten. Männer von hartem Stoff, unverwüstlicher Laune, empfindlichem *pudonor*, pflichttreu, frugal, grausam, fatalistisch, die oft, nachdem sie ihre guten Jahre, ihre Kräfte und Habe dem Dienst des Königs geopfert (vielleicht wie jener D. Anibal Chinçilla ein Auge in Neapel, einen Arm in der Lombardei, ein Bein in Holland zurückgelassen hatten), nie bezahlt worden waren, endlich heimkehrten, um bei verschlossenen Thüren mit Knoblauch und Zwiebeln Tafel zu halten, und von Zeit zu Zeit im Vorzimmer des *secretario de guerra* zu erscheinen, ein schreckhafter Anblick durch Narben, Alter, Hunger und grimmige Mienen:

*Viejo y enfermo de servirte en guerra,
en fuego indiano, y en flamenco frio.* (Lope.)

Sein forschend unsicherer Blick scheint der Oeffnung der Thür durch den Portier Seiner Excellenz zu harren, der ihn damit trösten wird, dass Ehre der Sold des Spaniers ist. —

Dieser Ritter von der traurigen Gestalt erscheint aber hier in der reichen Tracht eines Prinzen von Geblüt. Wams und Mantel von schwarzem Sammt, letzterer mit rother Seide gefüttert und gesäumt, geschlitzte karmesinrothe Aermel und Kniehosen, rosa Strümpfe mit grossen Knierosen, dergleichen an den Schuhen; unförmlich breiter Hut mit rothem Band und mächtigem Federbusch; die knochige Linke am Degengefäss, in der Rechten ein grosser Stab mit rother Franse. Im Gürtel steckt der

eiserne Schlüssel. Am Marmorboden liegt Kriegsgeräth verstreut: Helm, Büchse, Bombe, Kanonenkugel, Harnisch; durchs offene Fenster sieht man das Meer mit einer wild hingehauenen Seeschlacht, wie in Tizian's Bild Philipp II mit seinem Kind Ferdinand. Es ist die Capitana des Grossveziers, die er in den Grund bohrte. Er hat jene Rüstung eilig abgeworfen und steht nun da in festlicher Gala, um die Glückwünsche der Farnese, Colonna, Venier entgegenzunehmen.

Der dritte Truhan, *Publillos de Valladolid* (Prado 1092) erscheint auf einem ganz leeren (mit Ausnahme des Schattens der Beine) hellgrauen Grund, in schwarzer Hoftracht, nur mit schwarz, weiss, braun gemalt. Er ist der einzige, in dessen Geberden der Mime wenigstens unverkennbar ist. Er scheint auf die vorderste Bühne getreten zu sein, da steht er mit gespreizten Beinen, den Mantel straff um den Leib gezogen und über die linke Schulter geworfen (*capa terciada*). Die halbgeöffnete Rechte streckt er aus, etwas nach unten, wie verstohlen, als raune er dem Publicum einen Einfall zu, vielleicht auf Kosten einer in dieser Richtung stehenden Respectsperson. Positur, Geberde, Gesicht stimmen wunderbar zu dem ohne Zweifel explodirenden Erfolg, den ein aus dem trocknen, einfältig aussehenden Gesicht kommendes groteskes Wort hervorgebracht hat. Es ist ein Lachen herausfordernder Kopf, mit zurückliegender schmaler Stirn, starken Backenknochen, breiter Lippe kurzem zurückweichendem Kinn; die dicken Augenbrauen, Wimpern, der kurze Vollbart wie von Motten angefressen. Die Hände, mit denen er spricht, sind ungewöhnlich sorgfältig und eingehend modellirt. — In der Galerie Leganés waren 1665 ebenfalls Bildnisse dieses Pablillos und des Pernia.

Die drei übrigen Truhanes haben sich auf dem Wege von Buen Retiro nach dem Palast verirrt. In einer schottischen Galerie, Rossie Priory, existirt das Bildniss eines Thürstehers, das dort Velazquez heisst, in ihm könnte man beim ersten Anblick jenen Portier Ochoa vermuthen. Ein ältlicher Mann in schwarz schlägt einen Thürvorhang zurück und überreicht, nach links sich vorbeugend, einen Brief (auf dem *nicht* der Name des Malers steht). Es ist ein Kopf von edlen scharfen Formen, gutgebildeter hoher Stirn, aus dessen Mienen Verstand und Ergebenheit spricht. Die Figur, auf schwarzem Grund, ist aber nur skizzirt, von den Händen kaum die Umrisse zu sehen, das Gesicht schwärzlich grün untermalt und stark mitgenommen. Mit um so grösserer Farbenverschwendung und Sorgfalt ist de-

schwere Thürvorhang behandelt, ein prächtiges Smyrna-Muster, mäandrische schwarze Gebilde auf rothem, breite Einfassung ebenso auf weissem Grund. Dieses Prachtstück nimmt gut die Hälfte der Bildfläche ein, es ist offenbar auf Täuschung berechnet. Wahrscheinlich diente das Bild als *Portiera* einer Hinterthür, und war bestimmt die Besucher zu foppen. Leider fehlen, näher besehn, bestimmte Merkmale der grade in skizzenhafter Ausführung so kenntlichen Handschrift unsres Malers.

Der Marchese del Borro.

Seit dem Jahre 1873 sieht man im Berliner Museum einen angeblichen Velazquez, über den die Akten noch nicht geschlossen sind. Das Bildniss stammt aus der Villa Passerini bei Cortona und ist in Arezzo angekauft worden. Ueberlassen wir uns dem Eindruck der dargestellten Persönlichkeit.

Unser Prätendent, eine Falstaffsfigur, misst, indem er auf eine Fahne tritt, mit einem herausfordernden Blick, der Hoffart und Bosheit zugleich, eine Versammlung von Zuschauern, vielleicht die Besiegten. Der Blick scheint zu sagen: So trete ich Euch auf den Nacken! Dabei hebt er den Saum des Mantels auf, während sich die Linke auf die Koppel des langen Degens legt. Man könnte sich Sir John wol so vorstellen, wie er über den todten Percy triumphirt. In der Geberde, in dem schnöden Blinzeln, scheint noch etwas mehr als moralische Benebelung zu liegen. Ja man möchte am Wohlbefinden seines Kopfs zweifeln, wenigstens erinnere ich mich, einen Incurablen gesehn zu haben, der unbeweglich in der Mitte seiner Zelle aufgerichtet, die Besucher mit einem ähnlichen Blick unaussprechlicher Verachtung zermalmte. Sollte es einen General damals gegeben haben, der den Anstand des Siegers so verstand, dass er eine in redlicher Fehde gewonnene Fahne mit Füßen trat, und gar so sich verewigen liess? Indess was man selbst nicht thun mag, stellt man zuweilen einem Schranzen mittelst eines stummen Winks anheim. Hätte man den Charakter aus der Leinwand zu errathen, man würde ihn unbedenklich jenen Schalksnarren anschliessen, ja ihm, mit Don Geronimo Fonati zu reden, die Palme der Infamia ertheilen. Und deshalb mag er auf alle Fälle hier stehn, wo er sich selbst hingestellt hat¹⁾.

¹⁾ He might serve for a model for an antique comic mask. There is nothing more humorous in Jan Steen, and in portraiture it is certainly unique. H. Wallis im Athenæum 1877. Dec. 8.

Nun aber scheint es doch ein General zu sein; denn in der Bildnissammlung der Uffizien (jetzt im Durchgang zum Pitti, Nr. 252) existirt ein ähnlicher Kopf jenes toskanischen Marchese Alexander del Borro, Luogotenente des Prinzen Matthias, des strengen und grausamen Heerführers Ferdinand II im Krieg mit Pabst Urban VIII, dessen Wappen, die goldnen Bienen, auf die getretene weiss-rothe Fahne gestickt sind. Das Bildniss müsste also bald nach jenem Einfall in den Kirchenstaat (1643) gemalt sein, wo Borro gegen überlegene Truppen die Städte Città della pieve und Castiglione del lago wegnahm. Man liest z. B., dass das Wappen der Barberini in Pieve abgerissen wurde, doch liess man den leeren päpstlichen Schild stehn, als Protest des Grossherzogs, dass er die Stadt nicht zu behalten gedenke. Was wir sonst von ihm wissen, widerspricht auch dem Bildniss nicht. Seine spätere Bewerbung um venezianische Dienste (1652) gab dem Gesandten Basadonna in Madrid Veranlassung zu einem Gutachten; da schildert er ihn als einen „sehr grossen Soldaten und Kapitän, obwol sein wunderliches und abspringendes Wesen, und eine überspannte Peinlichkeit in der Behandlung der Dinge den Toskaner nicht verläugne“¹⁾.

Sehr eigen ist die Beleuchtung, sie verräth vielleicht die Entstehung des Bildes. Das Licht fällt von unten, links, als trete der Mann vor die Lampen einer Bühne, oder auf die oberste Stufe einer Treppe, um eine Ovation entgegenzunehmen. Es streift über das Vollmondsgesicht, auf der Halbkugel von Wangen und Hals, der aufgestülpten Nase heiteren Glanz entzündend. Hatte sich Ferdinand II mit seinem dicken Condottiere einen Spass machen wollen? Eine ähnliche Beleuchtung findet man auch sonst bei Decorationsfiguren an Triumphbögen, z. B. von Rubens im Belvedere. Auch die Säule würde dazu stimmen. Das Werk sieht aus wie eine Improvisation beim Siegesfest, dessen Rausch uns aus ihm gleichsam entgendampft; daher die stupende Lebendigkeit die es als Bildniss zu einem Unicum macht. Die verblüffende Offenheit, mit der diese cynische Persönlichkeit auf die Leinwand gebracht ist, wird gewürzt durch den Kontrast mit der bei Bildnissen in solcher Grösse und Gala erwarteten Würde.

Diess wunderliche Werk nun gehört zu denen die man in

¹⁾ Non si può negare, che nella stravaganza, e volubilità dell' humore, et alcune volte nel soverchio asotigliar delle cose, non si riconosca per di natione toscano. Depesche aus Madrid vom 10. Januar 1652.

einer Reproduktion, z. B. einer Photographie, wol für Velazquez halten könnte, während man vor dem Original zweifelhaft wird, und endlich mit entschiedenem Unglauben fortgeht.

Die Silhouette des schwarzen Mannes auf dem leeren hellen Grund, die hauptsächlich durch den weiten über die Schulter geworfenen Mantel zu Stande kommt, die massive Gestalt balancirt auf dem dünnen Postament der sich theilweis deckenden Beine: eine umgekehrte Pyramide, der Griff der Linken am Mantel, die vortreffliche Malerei des schwarzen Wams von geblütem Sammt, u. a., das sind Einzelheiten die sich ähnlich bei dem Meister finden. Die Zweifel gründen sich auf das Fehlen der ihm eigenthümlichen Handschrift, Palette und selbst Grundirung.

Aber auch die Chronologie stellt der Benennung Schwierigkeiten entgegen. Dem Stil nach würde man es recht früh setzen, aber vor der Mitte des Jahrhunderts könnte der Maler dem Condottiere nur auf der ersten italienischen Reise begegnet sein, die jedoch vor den Barberinischen Krieg fällt. Eine passende Gelegenheit böte sich später in Madrid.

Als man nach dem Abschluss des westphälischen Friedens wieder etwas Zug in den unglücklichen Catalonischen Krieg bringen wollte, bewarb sich Borro von Wien aus um einen Führerposten. Er stellte die guten Dienste vor, die ein deutsches Regiment thun könne, und da er des doppelten Rufs von Bravour und Glück sich erfreute, so beeilte man sich auf seine Anträge einzugehen. Er erschien am 15. September 1649 in Madrid, wo er beim kaiserlichen Gesandten abstieg, und am Hof „mit aussergewöhnlicher Höflichkeit“ aufgenommen wurde. Er erhielt den Rang eines „Maestre de Campo und Generals einer der Flotten von Spanien“ mit hohem Gehalt. Im Mai 1650 begab er sich auf den Kriegsschauplatz, und seine Erfolge in dem sehr verfahrenen Feldzug waren der Art, dass es in Madrid „wie ein Wunder erschien“. Aber er überwarf sich mit dem Oberkommandeur und kam im Sommer 1651 nach der Hauptstadt zurück, entschlossen die spanischen Dienste aufzugeben¹⁾. Grade zu dieser Zeit war Velazquez aus Italien zurückgekehrt. Aber wie passte nach den Lorbern des katalonischen Feldzugs die Erinnerung an die Thaten im kleinen Krieg

¹⁾ Nach Depeschen der venezianischen und toskanischen Gesandten aus diesen Jahren.

gegen die Barberini? Sollte der Hofmaler und Spanier einem italienischen Bandenführer zu Gefallen die Fahne einer Familie beschimpft haben, von der er mancherlei Gunst erfahren? das Wappen eines Pabstes, der ihm eine Wohnung im eignen Hause gegeben hatte? Und wie lässt sich das Gemälde mit dem damaligen Stil des Meisters vereinigen, der ein Jahr vorher das Pabstbildniss im Doriapalast gemalt hätte? —

2. *Die Zwerge.* Die Sitte Zwerge am Hof zu halten war vom Orient auf den römischen Kaiserhof, von da auf das Mittelalter übergegangen und bestand bis zur Zeit der Revolution. Man suchte sie in ganz Europa zusammen. Sie wurden in kostbare Stoffe gekleidet und mit Gold und Geschmeide behängt. Vigenerus beschreibt ein Fest des Cardinal Vitelli in Rom, wo man von vierundreissig hässlichen und verwachsenen Zwergen bedient wurde¹⁾. Buckingham machte den Zwerg Jeffrey Hudson, der damals nur 76 oder gar 45 Zoll hoch war, in einer Pastete der Königin zum Geschenk. Sein lebensgrosses Bildniss von Mytens ist in Hamptoncourt. Das blonde Männchen mit den grossen, aufgeregten blauen Augen und langer Oberlippe, steht in scharlachrothem Cavaliersrock und Mantel in einer saftiggrünen Waldlandschaft von Janssens.

Oft waren sie von ihren fürstlichen Herrn unzertrennlich, wie Hunde, sie wurden ebenso geliebt und behandelt. Wie die Gesellschaft des Hundes dem Menschen schmeichelt durch das Gefühl schlechthiniger Abhängigkeit und Ergebenheit, so empfindet der normale Mensch neben dem Zwerge seine Grösse und Kraft, und das entsprach der Sinnesweise jener aristokratischen Jahrhunderte. Man schätzte Exemplare von seltener Hässlichkeit: für das zarte Gebilde eines fürstlichen Knaben oder Mädchens diente der sie begleitende Kobold als Folie. Vollkommene Hässlichkeit ist seltener als man glaubt, unter allen Narren des Prado ist keiner der sich z. B. mit Claus Narr in der Augsburger Galerie (Nr. 665) messen könnte. Endlich der komische Kontrast: ein alter grämlicher Mannskopf auf einem Kinderleibchen; eine Kindergestalt mit Altersstimme, Altersregungen und -Einfällen, die Komik der unschädlichen Bosheit.

Nicht weniger als fünf solcher Zwerge von der Hand des Velazquez bewahrt noch die Galerie des Prado, drei anscheinend vernünftige, zwei Idioten. Sie erhielten ihren Platz neben denen

¹⁾ Flögel, Geschichte der Hofnarren. Liegnitz 1789. S. 519. 524.

Philipp II von Sanchez Coello, auf der Treppe der Nordgalerie. Ihre Namen sind im Inventar zwar zum Theil angegeben, Sebastian de Morra (seit 1643), El Primo, Velazquillo el bufon, noch 1794 in Buen Retiro¹⁾, aber man weiss nicht welche Bilder damit gemeint sind. Das Stück wurde 1700 zu 40 Dublonen taxirt.

Einer (Prado 1097) ist, nach dem Vorbild des Zwergs Carl V von A. Mor, in ganzer Figur stehend gemalt, mit einem Hunde am rothen Band, den er wol für eine königliche Jagdpartie bereit hält (B. I. S. 384). Jener Vorgänger mit dem trocknen alten Mops Gesicht war mehr kalt boshaft, dieser scheint aufbrausend. Ein nicht übel gebauter Wicht, nach den drohend rollenden Augen und der erhitzten Farbe von zornigem Temperament. Er ist in beständiger Alarmirung und Aufwallung über die Grossen, besonders über ihre vornehm stattlichen Nasen, denn die seinige ist äusserst niedlich, wie die seines Kollegen am Hofe Ludwig XIV, des berühmten Duc de Roquelaure. Drollig ist der Kontrast des stürmischen kleinen Manns zu der stillen Grösse der mächtigen schwarzen Hündin mit der weissen Stirn, Schnauze und Brust, ähnlich dem Jagdhund in der Hirschjagd.

Das Recht zu diesem Stolz giebt ihm der Anzug, — *tanto la gala te hinchó* (Moreto). — Es ist der eines vlämischen Grandseigneur, wahrscheinlich parodirt er irgend einen. Lange blonde Perrücke mit rother Schleife; breiter Spitzenkragen und -manschette, goldgesticktes Wams und Hose; in der Hand hält er den breiten Hut mit einer Lawine von Straussenfedern u. s. w.

Das Bildniss ist das bestgemalte der Serie, und zwar in seiner letzten Manier, in einem goldnen Ton. Der Katalog nennt ihn *Don Antonio den Engländer*; anderen schien der Typus spanisch; auf den sogenannten Malern im Louvre ist ein ähnlicher Kopf (der achte).²⁾ (1,42 × 1,07.)

Das sinistre Wesen der Zwerge ist zu trotziger Tücke gesteigert in dem schwarzen an der Erde sitzenden Pessimisten, auf gut Glück *Sebastian de Morra* getauft (Prado 1096).

¹⁾ Ein Bildniss dieses Velazquillo und seiner Frau befand sich bis 1868 in dem Kloster des S. Pedro Regalado bei Aguilera; es stammte aus der Zeit der Reise Philipp IV im Jahre 1660. Madoz, Diccion. geográf. Art. Aguilera.

²⁾ Ein angeblich gleichwerthiges Original im Berliner Museum, in Spanien entdeckt von einem Maler, ist eine geringe alte Kopie, ohne Haltung, Modellirung und den so charakteristischen Ausdruck des Gesichts, das nur ein stumpfer fuchsiger Fleck ist. Sollte es jenes Gemälde des Velazquillo aus Aguilera sein? Er ist derjenige unter den fünf, welcher einen Ehemann am besten vorstellen könnte.

Ein viereckiger, bärtiger Kopf, von bräunlicher Hautfarbe, stierartiger Stirn, mit ausgeprägtem Zerstörungstrieb. Breit von vorn gesehen, blickt er gradaus und streckt auch die Beine vorwärts, parallel, die Hände ebenfalls parallel und einwärtsgekehrt auf die Schenkel stützend. Alles an ihm ist kubisch, rechtwinklich. Wie könnt ihr euch unterstehn ihn anzusehn? eine Salve von drohenden Fluchworten wird euch dafür züchtigen. Ein Glaubensrichter würde einen reichen *judaizante* nicht furchtbarer mit den Augen durchbohren. Sein Anzug ist indessen bunt: über grünem Wams, Hose ein rother mit Gold besetzter Mantel und breiter Spitzenkragen. Nach der Malweise gehört das Bild in die vierziger Jahre. Ursprünglich schloss der Rahmen im Halbkreis; er sass da wie ein Kettenhund in seiner Hütte. Eine leidliche alte Kopie war in der Galerie Salamanca; Goya hat ihn geätzt (1778, 1,06 × 0,81).

In denselben Tagen wo Velazquez in Fraga (1644) den König aufnahm, malte er auch den Zwerg *El Primo*. Ein Dokumentensucher hat entdeckt, dass der so geheissene Zwerg ein Kleid von schwarzem Sammt (*rizo*) um eben diese Zeit zum Geschenk erhielt; nun aber ist unser Kleiner (Prado 1095) der einzige Zwerg in Schwarz. Dieser Pygmäe begleitete den Hof auf den jährlichen Reisen nach Saragossa zur Zeit des katalonischen Aufstands. Olivares, der immer düstrer wurde, nahm ihn oft im Wagen mit; bei der Heerschau in Molina ging eine Muskete los und die Kugel schlug in die Kutsche, ein Splitter verwundete den Secretär Carnero und El Primo.

Auf dünnem Körperchen, dem ein korrekter schwarzer Hofanzug trefflich angepasst ist, sitzt der alte ernste Kopf, überragt von einer mächtigen Stirn, die der schief sitzende Hut offen lässt. Auf dem Schenkel liegt ein Foliant, in dem er ein Blatt umzuschlagen im Begriff ist. An ihm soll man seine Grösse messen. Durch das Geräusch eines Vorübergehenden gestört, sieht er verdriesslich auf; Verachtung der Profanen, Abspannung liegt in seinem Blick. Die Resultate seiner Forschungen scheint er in das aufgeschlagene Heft am Boden, auf dem ein Tintenfass steht, einzutragen. Er sitzt mitten auf dem Felde, eine Berglandschaft in der Art der Reiterporträts bildet den Hintergrund. Am Ende ist der Foliant ein genealogisches Werk. Da ihn der König Vetter (*el primo*) nennt, so studirt er wahrscheinlich den verwandtschaftlichen Zusammenhang. Oder ist es ein Grundbuch, und will er Rechte auf jene Einöde gel-

tend machen? Vielleicht gab es unter den Nachkommen der Hauden der Reconquista Herrn, die auf dieses Maass herabgekommen waren; und Köpfe, die noch eine Familienähnlichkeit mit jenen Matamoros bewahrten, sassen auf Körpern von Gnomen. Sie wurden aber um so höher getragen. In El Primo's Blick ist der Stolz des ältesten Adels. Man sieht über der Landschaft noch Spuren unregelmässig senkrechter brauner Linien, die man wohl für übermalte Baumstämmchen oder Falten eines Vorhangs gehalten hat. Es sind aber nichts weiter als Pinselstriche die bestimmt waren, einen frühern Hintergrund zu kassiren. Die mit dem Borstenpinsel breit drüberhin gelegte Landschaft hat diese Striche nicht ganz zugedeckt. Jener Hintergrund scheint zuerst als Zimmerraum beabsichtigt gewesen zu sein, wozu die Bücher und auch die Schatten besser passen (1,07 × 0,82).

Endlich aus dem letzten Jahrzehnt die Narren in unfigürlichem Sinn, zwei Knaben, *el Bobo de Coria* (1099) und *el Niño de Vallecas* (1098), mit denen wirklich die unterste Stufe der Menschheit erreicht ist. Denn auch Idioten gehörten zu den lustigen Personen des Palasts. Bekannt ist ja, dass solche Unglückliche oft zu possirlichen Geberden und Einfällen neigen, ja gewisse einseitige (technische) Talente zeigen. Mancher Leser wird diese Beobachtung in Cretindörfern gemacht haben. In Lope's Roman „der Pilger“ erscheint ein italienischer Graf im Irrenhause zu Valencia und bittet sich gegen ein Almosen von hundert Scudi einen Narren aus, den er zu seiner Unterhaltung mitnehmen will (Obras sueltas V, 303 ff.). Heutzutage kann man sich schwer in einen Zustand der Herzens-, Verstandes- und Geschmacksbildung versetzen, welche die tägliche Gesellschaft solcher „Halbmenschen“ zu ertragen vermag. Man betrachtet sie mit Schauder und Mitleiden. Indess sollte man nicht immer unter moralische Kriterien stellen, was nur auf der Härte früheren Menschenstoffs beruht; Vieles was man heute Humanität nennt, stammt nur von der Krankheit des Jahrhunderts. Eben jenes Irrenhaus (*hospital dels folls*) in Valencia war vielleicht die erste Anstalt, in welcher Geisteskranken eine verhältnissmässig humane und sogar vernünftige Behandlung zu Theil wurde¹⁾. Melancholiker z. B. wurden nicht eingeschlossen, ja gelegentlich zu Festen mitgenommen, sie bekamen Wein, wenn sie es wünschten. Diess

¹⁾ Endonde los frenéticos se curan
con gran limpieza y celo cuidadoso. *Lope*, Los locos de Valencia II.

Hospital wurde im Jahre 1409 von Bernardo Andreu gegründet, in Folge einer Fastenpredigt des ehrwürdigen Bruders Gilaberto Jofré in der Kathedrale, um die zahlreichen in der Stadt umherschweifenden Wahnsinnigen aufzunehmen. Er erlangte auch eine Bulle Benedict XIII. Nach Lope's Schilderung in der Comödie *Los locos de Valencia* galt es damals für eine Art Weltwunder und wurde von vielen Fremden besucht. Bei dem allen mag man sich erinnern, dass tobsüchtige Narren in Spanien ebenso selten sind¹⁾, wie z. B. in Frankreich häufig.

Der *Bobo von Coria* (1099) ist ein grausiges Bild des Blödsinns und seines leeren Gelächters. Er kauert am Boden, das linke angezogene Bein auf dem herabfallenden Mantel ruhend; das rechte Knie ist aufgerichtet, darauf liegt die linke Hand, in deren Fläche er mit der Faust schlägt, als Aeusserung seines Jubels (*complosis manibus* Petron.), weil er porträtirt wird. Zu beiden Seiten liegen Kürbisse, vor ihm steht ein Becher. Das schielende, grinsende Gesicht, vorgestreckt, sitzt in einem breiten Spitzenkragen. Man sieht, dass er sich nicht selbst anziehen kann.

Auf dieses erregliche Nervensystem folgt ein schweres, dumpfes. Das Kind von Vallecas ist ein geborner Wasserkopf. Nach der Unterschrift in dem Stich von B. Vazquez (1792) war er mit Zähnen und in ungewöhnlicher Grösse auf die Welt gekommen. Vallecas ist ein Ort vier Meilen von Madrid, in einem tiefen Thal, mit Bergen im Norden und Nordwesten; das ist die Lage der Cretinorte. In gelber Flanelljacke und langem grünem Ueberrock sitzt er an einer dunklen überhangenden Felswand, dem Bild der Last die auf sein armes Gehirn drückt und jeden Anlauf zu einer Gedankenverbindung lähmt. Den Kopf lässt er in den Nacken sinken, die Augen sind wie schlaftrunken halb geschlossen und blicklos, die Oberlippe in die Höhe gezogen; mit beiden Händen hat er einen Gegenstand gefasst, scheint ihn aber schon vergessen zu haben. Unter dem Stich dieser unheimlichen Gestalt steht: *está en el cuarto del Rey nuestro señor* — d. h. in den Zimmern Carl IV (1,06 × 0,83).

3. *Die Philosophen.* An diese Narren *en titre d'office*, wie sie am französischen Hofe hiessen, schliessen sich ungezwungen zwei Genies, die der Maler auf klassische Namen getauft hat. Ihr dürftiger Anzug schliesst sie vom Hofalmanach aus: aber sie ergänzen dessen

¹⁾ Auf hundert Narren in Madrid kämen nur drei tobsüchtige, bemerkt Marquis de Langle, *Mon voyage en Espagne*, Neuchatel 1785, I, 137.

humoristische Abtheilung: es sind die Narren der absoluten Freiheit, erhaben über Rücksichten der Eitelkeit und Pflichten des Amts, oder wie Lichtenberg sagte, „frei herumgehende Philosophen“.

Diese Specialität scheint Jusepe Ribera aufgebracht zu haben; er entdeckte sie in dem frühern Paradies der Bedürfnisslosigkeit, Neapel. Die seinigen sind Candidaten der Galere und des *presidio*, aufgegriffen in den Vicoli des Mercato und der Porta Capuana, und zur Ergötzung eines Gelages von Werbeofficieren als Philosophen und Mathematiker kostümiert. Aber die Komik kommt kaum auf unter dem Druck der Rohheit. Dennoch müssen diese mächtig gebauten, harten, finstern, übelduftenden Rüpel grossen Beifall gefunden haben, denn sie begegnen uns sehr oft in Galerien, und sind in Italien von Giordano, in Spanien von Estéban March nachgeahmt worden. —

Hier steht ein grauer Mann mit seltsam eingetrocknetem breitem Gesicht und trübseliger Miene. Die niedrige enge Stirn, die platte Nase, die kleinen geschwollenen Augen, der saure Mund mit der hängenden Unterlippe geben eine sonderbare, fast äffische Hässlichkeit. Er verachtet den Luxus des Leinens; den weiten Schlafrock hält etwas, das vielleicht der Rest des letzten Hemdes ist, zusammen, und dient zugleich der unter jenem Kittel verborgnen Hand als Stützpunkt. In der Linken hat er einen Schweinslederband. Da steht ein Zuber, über den ein schwarzer Lappen herabhängt, rechts ein Geräth, in dem man das Geschirr des Esels erkennen will, auf dem er seine Ausgänge macht. Alle sonstigen Möbel sind beim Pfandverleiher. Den Sinn dieser Gestalt würde man schwerlich errathen, wenn der Maler nicht das Wort des Räthsels darüber geschrieben hätte. Hinter diesem trocknen Gesicht lauert der Witz, dieses winzige schläfrige Auge verbirgt den Sinn der Beobachtung, diese Hässlichkeit ist ein verständnissvermittelnder Zug der Verwandtschaft mit unsern unvollkommenen Brüdern; das Buch ist das Fabelbuch, in dem die graue Weisheit zu den Kindern herabsteigt; denn oben steht ÆSOPVS. Ein in Spanien wolbekannter Autor; wusste doch sogar Sancho Panza, dass zur Zeit Guisopete's die Thiere redeten (D. Quixote I, 25). Vielleicht hatte Velazquez im Ariost gelesen, dass Aesop durch erschütternde Hässlichkeit und Unreinlichkeit hervorragte¹⁾. Aber warum hat

¹⁾ Poi di fattezze, qual si pinge Esopo,
D' attristar, se vi fosse, il paradiso;

Bisunto e sporco, e d' abito mendico. *Ariost*, Orlando furioso 43, 135.

er, dem es doch an Modellen für Erwachsene nicht ge-
 gessen, dass Aesop ein Buckliger war? Vielleicht bezug-
 kurzgeschnittenen grauen Haare und die Bartlosigkeit
 des Alterthums (1,79 × 0,94).

Ein bärtiger Mann von ähnlichem Alter steht in
 deren einziges Geräth der Wasserkrug ist, ruhend auf
 zwei abgerundeten Kieseln balancirten Brett, viel-
 statische Leistung, auf die der Besitzer stolz ist.
 liegen zu seinen Füßen einige Werthgegenstände
 Weise: ein aufgeschlagener Foliant, eine Rolle und
 ein Oktavbändchen in Pergament. Mit der Würde
 nischen Bettlers hat er den schwarzen Mantel über d
 geworfen; um das Gesicht hängt ein völlig schlapp
 dessen Krempe über der Stirn aufgesteckt ist. Er st
 Profil, wendet sich aber mit einem halb cynisch-ver
 halb kriechenden, vielleicht auch höhnischen Blick
 Ist es ein rothhäugiger Trödler, dem hinausgehenden
 nachsehend, welchem er eine falsche Kaisermünze ver
 Oder selbst ein Liebhaber, dem ein Canonicus verge
 für eine Incunabel bot? Nein, die Bände an der Erde
 pendien der von ihm verachteten Schulweisheit, die e
 Swift schlechte Bücher zur Nahrung seiner satirisch
 denn oben lesen wir: MOENIPPVS. Velazquez ist als
 mal eine Uebersetzung des Lucian in die Hände gefall
 klassischen Vorläufers des Cervantes. Der Cyniker de
 Gespräche, der einzige Lächer in Charon's Nachen, de
 tigkeit nicht einmal den Obolus erübrigt hatte, der de
 goras zum Trotz von Bohnen lebte, dieser freche Verh
 Götter und Helden blieb ihm im Gedächtniss haften, e
 ihn wiederzuerkennen in einem Trödler des *rastro* von

Beide Philosophen befanden sich früher in der Torre
 rada, wo sie im Inventar von 1703 erwähnt werden. Wa
 lich war der Künstler angeregt worden durch die eben-
 hängten Figuren des Heraklit und Demokrit, welche R.
 Jahre 1603 aus Mantua mitgebracht hatte. Der alte Geger
 der beiden pessimistischen Narren, dessen der die me
 Narrheit beweint, und dessen der sie belacht. In der
 ein durchgeführter Kontrast beabsichtigt: Würde und
 lässigung; Appetit (er sucht im Sack nach seinen Boh
 Magenkatarrh; kurze krause Borstenhaare und lange w
 wellte Mähne; das unruhig leuchtende Auge des aufdr

Spötters, das erloschene des einsamen Grüblers; die lange, krumme, überhängende Nase und die breite, gepletschte. Beide aber haben es offenbar in der Philosophie der Vollkommenen gleich weit gebracht: ganze Bände von Paradoxen der Stoa sind hier zu That und Wahrheit geworden. Nur der Süden bringt den „nackten Weisen“, den philosophischen Lump hervor, im Alterthum hiess er Diogenes und Menipp, später Derwisch und Bettelmönch.

Die heutigen Landsleute der Quevedo und Cervantes scheinen zu trocken und pathetisch, um diesen bald tiefsinnigen, bald tollen Humor ihrer Vorfahren zu empfinden. „Der Scherz, sagt Jean Paul, fehlt uns bloss aus Mangel an Ernst“. So liest man in einem Artikel aus Madrid in der Revue *L'Art*, diese Figur solle „die moralische Hässlichkeit des Cynikers“ darstellen: „der adelige Maler des eleganten Hofes Philipp IV, erzogen in den Maximen des Aristoteles, Plato und Seneca (!) habe auf diese Art sich rächen wollen an der unsaubern Philosophie, welche den Luxus verdammt, die Künste verachtete und den giftigen Zahn in den edlen Glanz der Mächtigen der Erde einschlug.“ Nun, wenn er moralische Hässlichkeit hinter den eleganten Figuren jenes „glänzenden Hofes“ gesucht hätte, die bei Juanillo antichambrierten und aus Säulen der Monarchie Säulen unnennbarer Oerter geworden waren: so würde er wol auf dem richtigern Weg gewesen sein.

Beide Figuren sind schöne Proben des letzten Stils, gemalt mit breitem Pinsel und unerreichter Wahrheit der schimmernden Oberfläche ihrer alten vergilbten und gebräunten Gesichtshaut.

Diese Galerie von Hanswursten, Zwergen, Idioten und Lumpen gehört im Gesamtbild des Velazquez zu der Schattenpartie. In einer Abhandlung über die *Aesthetik des Hässlichen* würde der spanische Meister nicht fehlen dürfen.

In seiner Begabung stand der Charakteristiker so sehr im Vordergrund, dass das Glück in der Darstellung fast in umgekehrtem Verhältniss stand zum ästhetischen Werth des Gegenstands. Seine Bildnissgalerie zeigt, wie ihm der Zufall selbst in den Persönlichkeiten auf dem Thron mit besonders abstossenden Exemplaren und in der Mode mit ungeheuerlichen Verirrungen entgegenkam. Ihm waren Männer geläufiger als Frauen, und unerreicht ist er in Auffassung der Thiere. Die morphologischen Launen der Natur interessirten ihn mehr als das Normale; und da er Besonderheiten stärker betonte als die Harmonie des

Ganzen, mögen Schönheiten sich oft bei ihm am w bedanken gehabt haben. So ist es ihm beschieden ge Abnormitäten und pathologische Erscheinungen zu ei bestandtheil seines Werks zu machen.

Hässlichkeit, dieser Augenschmerz, kann an si genstand schöner Kunst sein. Auch Charakteristik i vornehmste Aufgabe des Malers, sie allein, selbst Sprache der Leidenschaften und Lebhaftigkeit der Erz zunimmt, würde nur erst einen guten Illustrator m Dilettanten hatten in diesen Stücken oft mehr Glück Künstler. Hogarth enthält mehr Mannichfaltigkeit d teristik und des Ausdrucks als alle Holländer zusar doch war er nur ein mittelmässiger Maler.

Das alles ist freilich die Schrift, durch welche die Werke der Kunst lesbar werden; und die Nai barbarischer Zeiten, wo die Kunst Ersatz der Schrift sich auf diesen Wegen oft mit Erfolg versucht.

Wo die Kunstformen eines Zeitalters sich ausg verbraucht haben, da treten umstürzende Bewegunge mit der Ueberlieferung aufräumen. Dann sieht man unendlichen Natur ohne Medium gegenüber, und das die vielgestaltige Welt der menschlichen Thierheit, d der Affekte tritt, unter dem Einfluss des Widerspru vor die Lichter der Bühne. So lebendig es dabei herg so sind diese Dinge doch an sich noch kein neues element der Kunst, aber sie haben ihre Bedeutung a dienzien; Hässlichkeit z. B. als Bestandtheil des komis humoristischen Fachs.

Ohne Zweifel wirken Figuren wie Aesop und Menip wie die Borrachos und der Vulkan komisch. Ja wenn vorstellte, dass Jemand die ganze Gesellschaft des Vel einem poetischen Kunstwerk zusammenladen wollte, sich kaum eines andern Stils, als desjenigen eines T etwa bedienen dürfen. Der humoristische Stil, sagt Je individualisirt bis ins Kleinste.

Man hat an den Holländern getadelt, dass sie für ihr und Gesellschaftsbilder fast nie schöne und edle Gestalt ten, dass einzelne ihrer Maler sich absichtlich in eine Kreis plumpster Hässlichkeit einschlossen. Es sei e schimpfung der wolgebildeten niederländischen Rasse, ben dass die Figuren eines Ostade und Rembrandt ei

stellung vom holländischem Nationaltypus geben. Auch das hat man ihnen zum Vorwurf gemacht, dass ihre Sittenbilder nicht nur platt und trivial, sondern auch wenig sittlich rein und erfreulich sind, selten schöne menschliche Züge enthalten, die doch, wie die Kunst zu allen Zeiten bewiesen hat, auch in der Sphäre der Armuth und Niedrigkeit wol zu finden sind. Ist es also nur der Geschmack einer in sinnlichem Wolleben versumpfenden Gesellschaft, welchem diese Vorliebe für Scenen der Ausgelassenheit und Corruption, des Tavernen- und Courtisanenlebens entsprungen ist?

Die Antwort ist längst gegeben: es ist das Geheimniss des Pinsels, was in der Wirklichkeit unbedeutend und abstossend wäre, bedeutend und erfreulich zu machen. Der Kontrast des Gemeinen und Hässlichen mit der daran gewandten Feinheit einer höchst ausgebildeten Kunst — die sich doch verbirgt — m. a. W. die malerische Behandlung, das ist es was diesen Schöpfungen Recht auf Existenz giebt. David Hume meinte¹⁾, die Ueberwindung des Widerstands des an sich Abstossenden verstärke den Reiz des Schönen, der hier allein in der Darstellung liegt, wie ein beissendes Gewürz, wie die Fäulnisszugabe den Wolgeschmack eines Gerichts. Die Probe der Richtigkeit dieser Erklärung liegt darin, dass die, welche das Sittenbild durch Einführung des Reinerfreulichen in Form und Gestalt zu veredeln suchten, keineswegs den Erfolg gehabt haben, den man hätte erwarten sollen.

Mythologien.

Auch die letzten Stücke dieser Klasse scheinen auf besonderm Wunsch des Königs gemalt zu sein; wenigstens waren sie für zwei von ihm selbst geschaffene oder neu eingerichtete Räumlichkeiten bestimmt: die Torre de la parada und den Spiegelsaal des Schlosses. Dort befand sich neben Aesop und Menippus ein Bild des Kriegsgotts Mars; hier vier Scenen mit Venus und Mercur. Der Saal führte seinen Namen von acht gleichen Spiegeln, deren Grösse indess nach unsern Begriffen eine bescheidene war, mit Rahmen von Ebenholz und einer Bekrönung von vergoldeter Bronze in Gestalt eines Adlers, der den Spiegel mit seinen Fittigen umfängt. Man sieht solche Spiegel auf Carreño's Bildnissen Carl II und der Königin-Witwe. Den Rang dieses

¹⁾ *David Hume, Essay 22 of Tragedy.*

Mars.

Saals bezeichnen die grossen Bildnisse der für Carl V, Philipp II mit dem Kind Ferdinand nach bei Lepanto von Tizian, Philipp III auf der „Verticosis“ von Velazquez, Philipp IV Jugendbild von ihnen ist später auch noch der letzte gekommen Carreño. Ueber und zwischen den Fenstern und Gemälden gruppirten sich mythologische nebst einigen Scenen. Da sah man die sogenannten vier Phänomene (Venus und Genossen) von Tizian; vier Stücke Tintoretto und Holofernes, Venus und Adonis, den Raub der Sabinerinnen. Drei biblische Geschichten von Rubens: Jakob und Rahel, Mose im Nil, der Knabe Jona. Bassano's Schmiede Vulcans. Rubens letzte Gemälde in diesen Saal bestellt worden: Andromeda, Herkules der Raub und der Frieden der Sabinerinnen. Man sah man von ihm Scævola, Achill und Deidamia, Jael und die Nymphen mit dem Füllhorn, den Satyr einer Nymphenkind. Zu diesen fremden Künstlern gesellten sich Ribera mit Jael und Sisera, Samson und Delila (Holofernes), und an dem bescheidenen Platz zwischen letz-

Gewiss eine seltene Kollektion: antike Stoffe der ersten Naturalisten des Jahrhunderts. Die alten Geschichten wurden mit jenen auf gleiche Linie gestellt und denselben novellistisch-allegorischen Gesichtspunkt und behandelt.

Von diesen fünf Stücken des Meisters sind die Venus der Mars, die Venus mit dem Spiegel und der Argos. Apollo und Marsyas, Venus mit Adonis

Mars.

Für die Ansicht, dass die mythologischen Stoffe von Velazquez kein Glück gebracht, (ein Spanier meint, dass die Göttergesellschaft so schlecht behandelt habe, was ein guter Katholik gewesen sei) ist besonders der Mars von Velazquez geführt worden. R. Ford nennt seine Formen die eines spanischen Lastträgers, ein Bildhauer die eines spanischen Cirkusherkules, ein dritter findet darin eine gleichgültige Studie (Quarterly Review 1872), selbst W. Burger die eines Flamänder der Verfallzeit.

Man kann sich ungefähr denken, wie der Maler auf diese Darstellung gekommen ist.

Er hatte in Rom bei der Auswahl der Abgüsse mehrere Darstellungen des Ares sich angesehen, aus solchen Anregungen ist das Gemälde hervorgegangen. Es ist ein entkleideter Mann mit glänzendem Helm auf dem Kopf: so sah er den Gott in der Villa Medici, in der Gruppe mit Venus; eine solche Marmorstatue in der Villa Borghese (jetzt im Louvre) hat er abformen lassen. Er stellt den wilden Kriegsgott, den homerischen Stürmer ruhend dar: so war er zu sehn in der Villa Ludovisi in einer Statue, die man auf Skopas zurückgeführt hat; das linke Bein ist da ähnlich in die Höhe gezogen. Auch dieses sonst als Gladiator bezeichnete Werk brachte er im Abguss mit.

Das Motiv der Ruhe ist das dominirende in dem Gemälde. Er hat Rüstung und Kleider abgeworfen und sich auf den Rand eines Feldbetts niedergesetzt. Grade in der Nachlässigkeit der Haltung erhält man vielleicht besser als in der Spannung des Kampfs den Eindruck des gewaltigen Gefüges dieses Baus und der in ihm schlummernden Kräfte. Sogar die Rechte, mit dem Stock (einer Streitaxt?) steckt unter dem Mantel, wer könnte die Rechte des Mars ohne Beunruhigung sehn? Dieser rothe Mantel fließt zu beiden Seiten des Lagers herab und spiegelt sich im Schilde: eine Anspielung auf den „blutbefleckten Menschenvertilger“ Homers.

Was die Formen betrifft, so wird Niemand von Velazquez erwarten, dass er eine Statue kopire, er konnte auch den Mars nur malen, wenn er irgendwo einen Menschen ausfindig machte, der ihm zu dem was er von dem griechischen „Menschenmörder“ gelesen, zu passen schien. Ares wird von dem Dichter als ein rohes Wesen geschildert; die Alten gaben ihm eine derbe Muskulatur, starken Nacken, kurzgelockte und gesträubte Haare. Sollen wir ihn tadeln, dass er das Musterbild des „Rasenden, der kein Gesetz kennt“ in einer Gestalt aus den Horden der Tilly und Marradas fand? Es ist ein „eherner“ (Ilias 5, 866) Körper, von mächtigem aber ebenmässigem Knochengerüste, wie bei dem farnesischen Herkules erscheint die Brust zwischen den gewaltigen Oberarmen wie eingeengt: ein Körper von merkwürdiger Festigkeit des Fleisches, der neben der allzu gleichmässig gespannten Muskulatur Bonarroti's und der gedunsenen der Schule des Rubens den Vorzug voller Wahrheit der Fett- und Hautdecke hat.

Hiernach dürfte sowol Motiv wie Formsprach Sinn der Antike sein, als man sich einbildet. Das bleibt auf dem Gesicht haften und dessen von dem antiker Götterbilder abweichendem Bildnisscharakter „kleine Augen und stärker geöffnete Nase“ gehörtes Signalement des Ares; und so kommen wir schliesslich Schnauzbart, der freilich unwiderstehlich parodistisch wirkt. Man erkennt darin wieder seine Sorglosigkeit in der Ausmerzungen störender Details des Modells. Ein Grieche würde ihn wahrscheinlich für einen Ares der Barbaren erklärt haben.

Der tiefgehende Helm bechattet die Züge, sein Goldglanz kontrastirt mit den glanzlosen Augen; man sieht nicht recht, blicken sie Uebermuth oder Drohung? Sollte dadurch das Unheimliche dieses unberechenbaren Dämons angedeutet werden? Die Verdunkelung des Gesichts durch den Helm, der aufs Knie gestützte Arm mit der Hand an der Wange, die gedehnte Rechte, findet sich ähnlich in Michelangelo's düsterem Mars. —



Mars.

Die klassischen Stoffe sind eben heute in einer solchen Lage. Im siebzehnten Jahrhundert der Pedanterie, in Madrid „der Lakai latinisirte“ (Quevedo), arbeiteten

die antiken Namen für ein Bild, heute entstrahlt ihnen ein Frost von Langeweile. Wo der Künstler sie durch Griffe in die Natur zu beleben sucht, da ergiesst die unfruchtbare Gelehrsamkeit ihren Spott. Die antiken Figuren des Velazquez sind eigentlich nicht mehr Parodie als die des Rubens und der Renaissance.

Farbe und Ton kommen auch in andern Arbeiten dieses Jahrzehnts vor. Das Karminroth des Mantels mit seinen weislichen Lichtern stimmt nicht gut zu dem gleichartigen Fleischton und dem Blau des Schurzes. Das wird man gemeint haben mit „Monotonie“, oder „Freskoton“ (Beulé); während W. Burger das einzig Löbliche des Bilds in „gewissen Qualitäten des Tons“ fand. Es würde etwas flau erscheinen, wenn der Maler nicht die dunklen, polirten, goldschimmernden Stahlstücke ober- und unterhalb der nackten Gestalt dazwischen geworfen hätte.

Der Mars wird zuerst erwähnt in dem beim Tode Carl II aufgestellten Inventar der Torre de la parada, im achten Zimmer neben der Rubens'schen Hochzeit der Thetis und des Peleus, und zwischen Aesop und Menipp, jedes zu fünfzig Dublonen geschätzt. Es ist kein Grund abzusehn, warum er nicht für dieses Jagdschloss gemalt sein sollte. Der wilde Kriegermann sass hier zwischen den zwei friedlichen Lumpengelehrten, Aesop und Menipp, ein Bild des Looses der Wissenschaft in Kriegszeitaltern. —

Das Institut von Gijon besitzt eine sorgfältig gearbeitete Röthelzeichnung von zweifelloser Echtheit, die eine Studie zum Mars nach demselben Modell ist¹⁾. Die Stellung ist jedoch etwas verändert. Das linke Bein, auf das er den Elnbogen stützt, ist über das andre geschlagen; der Kopf, stark auf die Seite gesunken, ruht begraben in der Handfläche, die Augen sind geschlossen. Das geplagte Modell war eingenickt; der Maler zeichnete es in dieser Position, die ihn interessirte, weil man darin ohne Gefahr für den Schwerpunkt einschlafen kann. Während so der Kopf im Profil erscheint, zeigt sich der Rumpf ganz von vorn; und die Brust drängt sich in ihrer mächtigen Breite hervor.

¹⁾ Nr. 409. 23 × 9⁸ c. Facsimile in Acebal y Escalera, Bocetos del Instituto de Jovellanos. Gijon 1878. Er hat auch den Schnauzbart und dünne Kopphaare. Grösse des Gemäldes 1,79 × 0,95.

Mercur und Argos.

Zwischen den Fenstern des Spiegelsaals be-
 Bild als Pendant zu Apollo und Marsyas¹⁾.
 Stoffe, als klassische Mordgeschichten, und weg-
 rischen Ausgiebigkeit. Lope im „Pilger“ führt
 von Barcelona zu einem vornehmen Gefangenen,
 tröstet, die Wände der Zelle mit Sinnbildern se
 (*hieroglyphicos*) zu bedecken. Neben Orpheus und
 man auch unsre Scene, sie bedeutet nach dem
 Vespasiano Estroza:

Amor sutil al mas zeloso engaña.

Im ersten Zimmer der königlichen Somme-
 der Apoll mit Marsyas von Spagnoletto, ge-
 seiner Aufnahme in die römische Akademie (1611)
 Henkerstück war von jeher (Dante und Raphael
 Malern theuer als Emblem der Intoleranz aller
 der Kunst gegen Mittelmässigkeit und Plattheit.

In der Torre de la parada war auch ein Ruben-
 abendliche Waldlandschaft, wo der Wächter, sitz-
 mert, den Hals recht bequem der Operation dar-
 banale Anpassung vielgebrauchter Attituden.
 auch bei diesem leichten Füllbild gedacht und n-
 Pinsel gegriffen, bis er die Geschichte geschaut h-
 stand ein unheimliches Dämmerungsstück: der Abe-
 schweren eisengrauen Wolken bedeckt, sendet noc-
 lichter auf die silhouettenartig aus dunklem Bode-
 den Gestalten. Wie der Indianer der Prärie sc-
 auf Knien und Händen heran, in der aufgestü-
 das blossе Schwert, sein Opfer umkreisend; soe-
 nach links wendend, bekommt er den Hüter der
 ein Bild plötzlich-unwiderstehlicher Ueberwältigu-
 Schlaf. Es scheint fast, dass ihm die Statue c-
 Fechters in der Villa Ludovisi vorgeschwebt h-
 dort für den Palast hatte abformen lassen. Die F-
 diebs mit dem Flügelhut zeichnet sich ab auf dem

¹⁾ Otros dos quadros yguales de entrebentanas de á 3
 vara de alto de dos fabulas, la una de Apolo desollando á un S-
 Mercurio y Argos con una Baca; ambos originales de Belazqu-
 doblones cada uno. Inventar von 1666. Grösse 1,27 × 2,48.

des Himmels, dahinter ragt der gehörnte Kopf der Kuh hervor. Das Linienmotiv liegt in dem Gegensatz der in sich zusammengekrümmten, nach oben geöffneten Schläfergestalt, und des über den Boden gebeugten Meuchelmörders; die Gesichter sind verkürzt und im Schatten; in der Verschwommenheit des Halbdunkels mit den scharfen Reflexen fühlt man doch die sichere Modellirung dieser mächtigen Formen heraus.

Die Venus mit dem Spiegel.

„Die Toilette der Venus“, bedient von Nymphen, kommt schon auf antiken Denkmälern vor; es gab Statuen wo sich die Göttin in dem Schild des Ares spiegelte; auch der Gebrauch eines wirklichen Spiegels findet sich bereits. Die von Tizian für Philipp II gemalte Venus mit dem Spiegel, welche im vorigen Jahrhundert aus Madrid verschwand, befand sich im Jahre 1636 im königlichen Sommerschlafzimmer, später in der Galerie über dem Kaisergarten. Es gehörte etwas Kühnheit dazu, durch Wahl eines solchen Gegenstands zum Vergleich mit dem Venezianer herauszufordern; wahrscheinlich verdanken wir es dem Könige, dass Velazquez sich auch einmal in dieser bei allen echten Künstlern als eine der schwersten und höchsten Aufgaben geschätzten Darstellung eines jugendlich schönen weiblichen Körpers versucht hat. Um Reminiscenzen auszuweichen, hat der Hofmaler eine möglichst verschiedene Stellung gewählt: die ausgestreckte Lage auf dem Ruhebett und die Rückenansicht. Tizian hatte letztere in der Venus mit Adonis angewandt, um ein Pendant zu der Danae zu liefern; vielleicht hatte sie Velazquez in *seinem* (verlorenen) Adonis von der Vorderseite gezeigt. Er mag auch ange-regt worden sein durch die Statue des Borghesischen Herma-phroditen, die er in Rom hatte abformen lassen. Der malerische Werth der Umriss- und Modulationen eines jugendlichen Rückens war ihm hier entgegengetreten.

Auch in seinem Gemälde hält ihr Amor einen Spiegel in schwarzem Ebenholzrahmen vor, sie richtet den Kopf, der auf dem eingezogenen Arm ruhte, etwas in die Höhe, nach links. Der Knabe hat sich bequemer gemacht, er kniet und stützt die übereinandergelegten Hände auf den Rahmen. In seiner kindlich weichen Gelenkigkeit gleicht er dem kleinen ABCSchützen in Correggio's „Schule des Amor“, die unserm Bild im Palast

Alba lange Zeit Gesellschaft geleistet hat. Das Gesicht der Göttin nur etwas verlorenes Profil zu so hat der Maler uns im Spiegel entschädigt. einen etwas breiten, vergnügten Mädchenkopf, von dichtem, ungekünsteltem Haar umrahmt, etwa malt, mit grauen Schatten, die von der dunklen über kommen. Spiegelgläser waren dort wohl sehr vielleicht wollte auch die Schöne nicht erkannt muss gestehn, dass diess Spiegelbild nicht ganz hübsche Umriss mit dem braunen zusammengevo des Scheitels versprach.



Venus.

Also der Körper ist die Hauptsache. Es ist Typus; man hat das Modell in dem Mädchen der „wiedererkennen wollen. Keine mächtigen „zur Bildh. fenen“ Formen griechischer oder lateinischer Ras venezianischen Namensverwandten sind ungleich s Aber es ist eine feine Gestalt, für andalusische Tär Man sieht ihr an, dass sie nicht nur mit den B mit dem ganzen Körper Musik machen kann. Die die obere mit den starken Hervorragungen der Sc Beckens (wodurch die Dünne der Taille bemerkl untere mit der langen flach bewegten Kurve, d

dazwischen, ausklingend in dem Köpfchen und in dem ausgestreckten, nur skizzirten Fuss: dieser Kontour giebt einen unvergleichlichen Eindruck von Schlankheit, Geschmeidigkeit und anmuthiger Beweglichkeit. Es ist ein orientalischer Hauch darin, wie aus dem westöstlichen Divan:

Wie Wurzelfasern schleicht ihr Fuss
und buhlet mit dem Boden.

Der Bau dieser zierlichen Gestalt weicht von venezianischem Geschmack ab, nicht aber die Modellirung in vollem Licht, — nur einige schmale Randschatten mit leuchtenden Reflexen finden sich an den Einbiegungen der untern Kontour. Ja in dem Einklang von Zartheit und Bestimmtheit der Undulationen innerer Flächen ist sie jenen überlegen. Nur ist der Ton erheblich kühler, an die Stelle der gelblich warmen Hautfarbe tritt ein helles Karmin. Dieser Ton ist wahrer als jener, aber die Farben der Umgebung: der gesättigte Purpur des Vorhangs, das hellrosa Band des Spiegels, die blaue Schärpe des Knaben stimmen nicht recht dazu. Kein Venezianer würde in die Nachbarschaft des Nackten jenes schwarze Tuch gebracht haben, das die untere Linie entlang in einer flachen Kreislinie herabhängt. Es sollte wohl die Helle des Incarnats kontrastlich heben und von dem weissen Leinentuch trennen. Es ist daher nicht ganz zutreffend, wenn W. Burger, der übrigens das Gemälde in Manchester (aus Prüderie) sehr hoch gehängt sah, behauptet, in Qualität der Farbe und Harmonie könnten wenige so distinguirte Velazquez genannt werden.

Dieses Gemälde würde seinem damals verstorbenen Lehrer Pacheco wenig Freude gemacht haben, der rieth, weibliche Modelle nur für Antlitz und Hände zu benutzen und für das übrige sich mit plastischen und zeichnenden Quellen zweiten Rangs zu behelfen (El Arte I, 354 f.). Velazquez ist ja auch der einzige unter den frühern Spaniern, welcher sich an die Teufelin Venus gewagt hat, obwol auch die dortigen Maler seit Vargas gewusst haben, dass ihr Können sich eigentlich im Nackten, diesem „Depositum aller körperlichen Vollkommenheiten“ zu zeigen habe, und dazu fast nur in Mythologien Gelegenheit gegeben sei. Ribera hat einmal den Tod des Adonis gemalt, aber seine ganz bekleidete Göttin könnte ebensogut eine Magdalena vorstellen¹⁾. Ihre zahlreichen Darstellungen in den königlichen

¹⁾ Am Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Buen Retiro; vielleicht das jetzt in der Galerie Corsini zu Rom befindliche Gemälde.

Schlössern stammen alle von Fremden. Die Inquisition, die Einführung und Ausstellung lasciver Bilder, 500 Dukaten und einem Jahr Verbannung; erinnert daran, dass das Nackte noch nicht da (*deshonesto*) sei, und letzteres wol zu unterscheiden (Museo II, 95). Aber auch er empfiehlt den Malern und das Theatro des los Dioses nur, damit sie die Palästen besser verstehen, nicht wegen der paar sich ihnen bieten könnten. Die Proscription solcher Genies ist natürlich mehr auf Rechnung inquisitorischer und der durch sie grossgezognen nationalen Heuchelei als auf angebliche christliche Sittenstrenge. Wer die Kirchen des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts hat, erinnert sich, dass selbst über Altären billige Erbauung auch der Sinnlichkeit keineswegs unberührt geblieben sind. Denn seit den Tagen der Phöniciers, der Purisima auch die andre Himmelskönigin (] allezeit ihren, oft von denselben Devoten wohlbegeehrt. Wir wissen also was davon zu halten ist, sage einige Heissporne, vor denen auch Alba und Heiden und Zöllner geachtet werden, bedauern, dass solche „seinem männlichen und christlichen Geist eigestrebende Stoffe behandelt habe“¹⁾. Freilich gewillmildernde Umstände, da er sich doch vor dem Hüten hütet habe, unsre erbärmliche Leibesnatur (*nuestro n* Genesis I, 31?) zu vergöttlichen, wie es jene kühnen Sünder (*valientes pecadores*), genannt Julio Romanos verübt haben²⁾. Zum Beweis, dass der sich ganzlich losgesagt habe „von den schmählichen (*torpes hálagos*) der erotischen Muse, welche den Genies und vlämischen Künstler tyrannisch knechtet (*tirana de la inteligencia de los artistas* etc.) wird die *diaboli* — die Hintenansicht dieser Venus vorgehalten

1) So zu lesen in der *Ilustracion Española y Americana* 18 *Pelayo*, *Historia de las ideas estéticas* II, 631 nennt solche Grimbundez, no ya de pintor cristiano, sino de cofrade ó congregado“.

2) Sollte man nicht besser die *corpora delicti* dieser Sünder durch ewige Reclusion in einem *gabinete reservado* (für die Stillschließung noch glaubenskräftigere Mittel unschädlich machen? statt sich durch vielfältigung und ausführliche Beschreibung Mitschuld am Aergerniss Schaden der eigenen und fremder Seelen.

den Spiegel hat der „keusche und strenge Velazquez“ so gestellt, dass man nur das Gesicht sieht, und die Göttin uns den Busen verbirgt (*nos ocula el seno*¹⁾). Heilige Celestina, was würdest du zu solchen Spaniern gesagt haben!

Die Venus kommt im Inventar von 1686 unter dem Namen Psyche und Cupido im Spiegelsaal vor²⁾ und verschwindet nach dem Brande (1734); vielleicht verletzte sie das bourbonische Zartgefühl. Um die Mitte des Jahrhunderts taucht das Bild wieder auf im Palast Alba, wo es Ponz sah (*Viage V, 303*), der es ein gefeiertes Werk nennt. Von da wandert es in die Galerie des Friedensfürsten Godoy und wurde bei dem Verkauf (1808) nebst Tizians „schlummernder Nymphe“ von Mr. Wallis erworben. Buchanan schätzte beide auf 4000 Guineen. Auf den Rath Sir Joshua's kaufte die Venus Mr. Morrirt, der Oheim des jetzigen Besitzers, dem ich eine Photographie verdanke, für £ 500. Dort im fernen Yorkshire, auf dem Landsitz Rokeby, dem Walter Scott dichterische Weihe gegeben, ist die arme Göttin vorläufig sicher vor Akten des Glaubens, wie sie der „keusche und strenge Sinn“ des Herzogs Louis von Chartres über die Io und Danae verhängte. Zweimal, 1879 und 1885, war es mir vergönnt sie dort zu sehn und mich von ihrer tadellosen Erhaltung und der ursprünglichen Helle und Frische der Farbe zu überzeugen.

1) *Tartuffe*. Couvrez ce sein que je ne saurais voir,
par de pareils objets les âmes sont blessées,
et cela fait venir de coupables pensées.

Molière, *Le Tartuffe* III, 2 (1667).

2) Otros dos quadros yguales de á vara de alto y vara y media de ancho, el uno de Adonis y Venus; y el otro de Siquis y Cupido, Originales de mano de Belazquez. 150 und 100 doblones.



Kirchenbilder der letzten Zeit.

Die Krönung der Maria.

In diesen Jahren hat sich der Hofmaler noch einmal Darstellungen religiösen Inhalts zugewandt. Die dritte und letzte Gruppe seiner Kirchenbilder besteht aus zwei sehr eigenthümlichen Stücken.

Die Krönung U. L. F., unternommen wohl auf höhere Veranlassung, war bestimmt für das Oratorium der Wohnung seiner neuen Herrin, der Königin Marianne, der er sich hier mit einer Arbeit seiner Hand vorstellen sollte¹). Es war diess ein Stoff halb symbolischen, halb musikalischen Stils, für dessen Behandlung die mittelalterliche Kunst mit ihren typischen Formen, feierlich prächtigen Kultusgewändern, Thronen und Mandorlen mehr Beruf hatte, als die realistische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, welche sich mit richtigem Takt für das ihr Erreichbare an die volksthümlichen Bethlehemscenen, die Passion, die Mönchsgeschichten zu halten pflegte. Nur die Meister der Bewegung, der Ekstase und des Helldunkels verstanden auch aus diesem Mysterium in ihrer Art Grosses zu machen, — wie Correggio in der Tribune von S. Giovanni. Merkwürdiger Weise hat Murillo die Krönung der Maria nie gemalt.

Unser Künstler hat die Bedingungen der Darstellung gewiss reiflich überlegt und ist nicht ohne ein durchgearbeitetes Programm zur Ausführung geschritten. Ihm konnte nicht entgehen, dass in einer solchen Wolkencerimonie Erinnerungen an die Wirklichkeit störend sein mussten, dass man den Gläubigen die althergebrachten Scenen vorführen müsse, neu belebt weniger durch Naturstudien, als durch Adel der Formen, Erhabenheit

¹) Grösse 1,76 × 1,34. Mit dem in den alten Inventaren aufgeführten Gemälde *La Trinidad* ist unser Bild gemeint (Band I, S. 151 Anmerkung).

der Empfindung und Würde, Einfach und Ebenmass, ernste Musik der Farbe.

Er verfuhr daher wie Raphael, der in der Verklärung die malerisch-dramatische Kompositionsweise der Cartons verliess und die strenge Symmetrie des Byzantinismus in die Bergscene aufnahm. Die Himmelskönigin thront in der Mitte; höher auf etwas zurückliegendem Plan, Christus und der ewige Vater. Eine unmalersche, der Bühne entlehnte Aufstellung also, wo die Gefeierte, um der Andacht ganz sichtbar zu sein, den himmlischen Majestäten den Rücken wendet. Alle mittelalterliche Kirchengarderobe hat er jedoch beseitigt: die Gewänder sind von dunklem schmucklosem Zeug, statt der Goldkrone wird ihr ein Kranz von Röschen aufgesetzt.

Adel der Frauenerscheinung hat er in dieser Madonna sichtlich erstrebt. Sie ist von vornehmeren Zügen als in den Jugendbildern der Hirten und Magier, ihr Blick stolz, ihre Gesten von vornehmer Grazie. Freilich vermisst man selige Freude, Ueberraschung, Dankbarkeit. Aber so würde sich eine Castilierin in dieser Lage benehmen; standesgemässe Miene und Haltung wäre ihr Hauptgedanke: sie nimmt den Stolz ihrer neuen Würde an. Die gesenkten beschattenden Wimpern erinnern wol an Holdseligkeiten früherer Zeiten, aber sie erinnern nur daran, um ihre Abwesenheit fühlbar zu machen. Näher besehn hat sie sogar etwas von Porträtcharakter, aber keinen italienischen, wie Jemand gesagt hat. Die starken Brauen und die grossen Augen, das Stumpfnäschen, der schollende Mund, die schwarzen locker gewellten Haare, die so tief über die Schläfen gezogen sind und das Oval halbmondförmig einrahmen, geben dem Kopf doch einen Modellgeschmack. Aber kein Italiener oder Germane würde das für ein Madonnenmodell erklären. Ihr fehlt jenes Etwas, das auch die hausbacknen und hässlichen Typen des fünfzehnten Jahrhunderts z. B. zu Madonnen geweiht hat, dies Zutrauen erweckende Weibliche, dem sie ja ihre Mitregentschaft von Volkes Gnaden verdankt. Denkt man an Tizians Asunta etwa, wie deutlich erscheint hier der Abstand des italienischen und spanischen Kunstgeists, der die frostige Etikette selbst mit hinauf in den Himmel nimmt.

Der Ausdruck ist ausschliesslich den Händen überlassen. Die Rechte berührt die Brust, die Linke ist waagrecht ausgestreckt, in der Erwartung des grossen Augenblicks. Uns würde diese Mimik bei aller Anmuth kalt und melodramatisch erschei-

nen; indess sind grade solche Handbewegungen unter dem spanischen Volk verbreitet, und oft auch im gewöhnlichsten Gespräch zu beobachten. Die Hände sind ferner vollkommen schön, von reizender Linienbiegung und zarter Beweglichkeit. Man findet sie ebenso bei jenem geistvollen Darsteller spanischen Wesens, Domenico Greco. Sieht man sich nun noch einmal um, so wird man Anklänge an diesen Maler auch in Gruppierung und Draperie, in Colorit und Lichtern erkennen.

Der Christus erinnert an den des Krucifix von S. Placido; wieder fallen die langen dunklen Locken, rechts hinters Ohr gestrichen, an der linken Seite über das Gesicht herab, als Grund für die edle Profillinie. Der Blick ist schwermüthig ernst. Man könnte die vorgebeugte Gestalt ohne weiteres in ein Verhör vor dem Hohenpriester versetzen.

In dem „Alten der Tage“, wie Jehova im Buch Daniel heisst, hat er seinem realistischen Sinn keine Schranken auferlegt. Während Pacheco hier einen ernsten schönen Alten, keinen Kahlkopf (Arte II, 178) forderte, wählte er ein greisenhaftes Modell, dasselbe welches er passender hernach für Paul den Eremiten verwandte. Geröthete Augenlider, zahnloser Mund, kein seelischer Hauch in den verknöcherten Zügen.

Am wunderlichsten hat der Maler experimentirt in Gewandung und Farbe. In Gemälden der Dreifaltigkeit pflegte man sonst (z. B. im Prado 990) die erste Person in hohepriesterlichem Mantel, Christus als Auferstandenen darzustellen, halb-nackt, mit sichtbarer Seitenwunde. Hier haben beide lange und weite Tuniken und Mäntel angelegt, die aber zu schwere und faltenreiche Massen geben, mit zu sehr gehäuften Motiven für die beabsichtigte feierliche Wirkung. Man glaubt die mühsamen Versuche am Gliedermann zu sehn; denn solche Mäntel gab es in Spanien nicht und die Aehnlichkeit mit der straffen *Capa* musste als profan vermieden werden. Die Gewandung der Madonna ist besser.

Diese ungeheuren Tuchmassen haben drei Noten; die langen Röcke der Männer violett, ihre Mäntel purpurartiges Karmin, die Frauenkleider wie herkömmlich Roth und Blau. Violett ist durch blaue Lasuren über dem Karmin gewonnen. Eine Triade die wohl ohne Beispiel in der neuern Malerei dasteht. Velazquez bevorzugte diese in der kalten und dunklen Seite des Spectrums liegenden Farben ohne Zweifel, um den Grundton feierlichen Ernstes zu bekommen; die kirchliche Symbolik würde sie

eher für eine Todtenfeier als für ein Krönungsfest gewählt haben. Dazu gaben violett, blau und purpurroth in Folge ihrer Nähe, die stärksten Farbenmissklänge. Violett und blau, violett und roth gehören zu den Beispielen des schädlichen Kontrasts. Auch die in der alten Kunst beliebte Zusammenstellung Blau und Roth ist wenigstens nicht glücklich abgetönt. Und kein neutraler Schatten unterbricht diese unruhigen Töne, vergebens

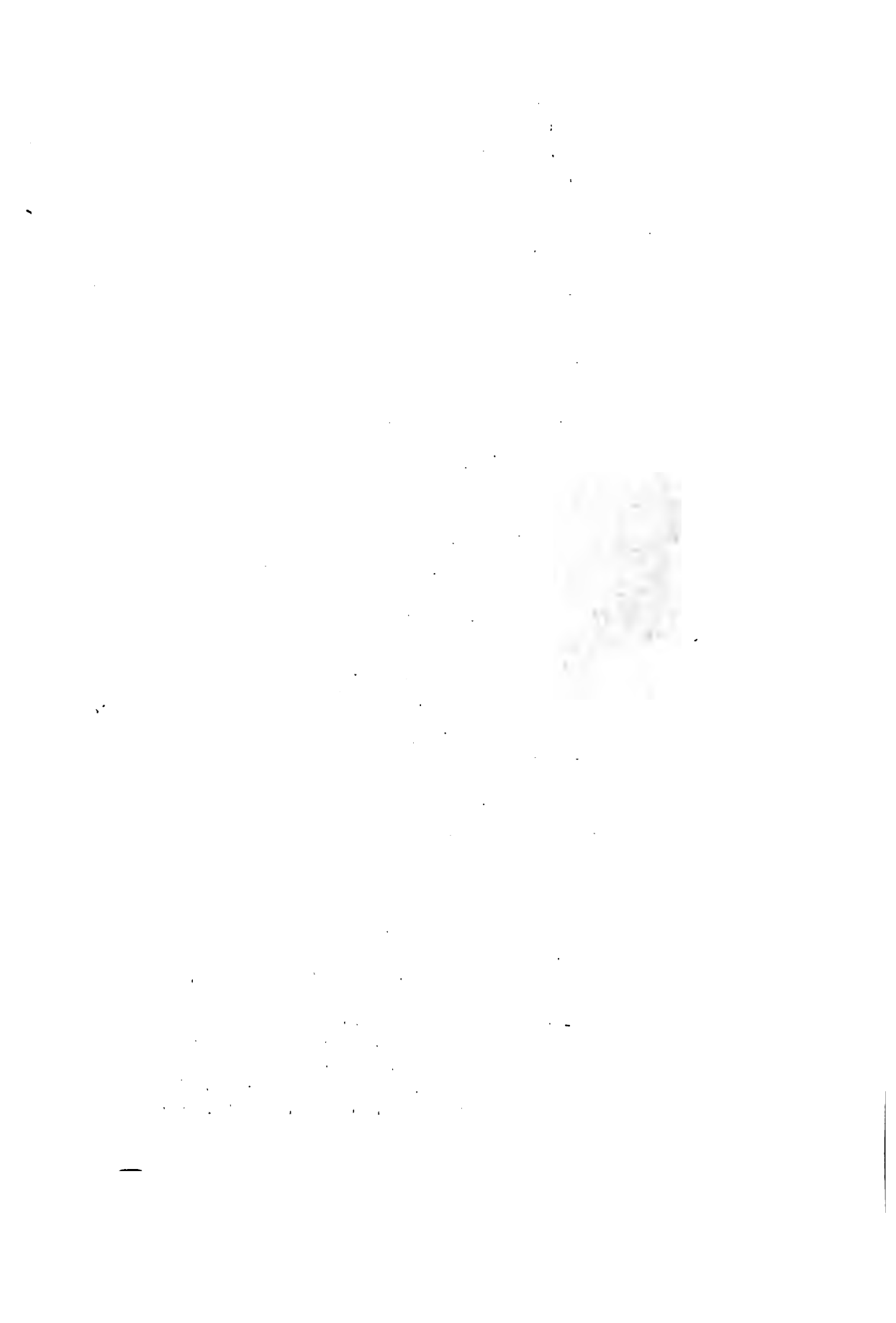


Die Krönung Maria.

sucht das Auge Erholung in einer warmen Kontrastfarbe; ja das grelle Weiss der Wolken macht den Eindruck noch düsterer und vollendet die kalte Wirkung¹⁾.

¹⁾ Die Lehren der Farbenharmonie waren den spanischen Malern nicht unbekannt, Palomino führt grade Roth und Violett als Beispiel der *mala vezindad* an (II, 135). Ein Kritiker im *Quarterly Review* (1872) nennt dagegen den Ton unsers Bilds wärmer als sonst, Stirling „brighter in hue“ als gewöhnlich. Pacheco in dem Kapitel über die Trinität (II, 178 f.) empfiehlt für die erste Person eine Alba mit







Die Einsiedler.



Die Einsiedler.

Glücklicher war der Maler in seinem wahrscheinlich letzten kirchlichen Bild — dem einzigen Mönchsstück unter seinen Werken: dem Besuch Antonius des Abts bei Paulus dem Einsiedler. Diess Gemälde war bestimmt für den Altar des Oratoriums in der S. Antonius-Einsiedelei am Westende des Parks von Buen Retiro, einer Gründung der Portugiesen; es wurde im Jahre 1659 aufgestellt.

Das Bild hatte einen reichen Goldrahmen, damals eine seltenere Auszeichnung, mit flachem Bogenabschluss, später hat man ihn entfernt, und die Zwickel mit dem Pinsel ausgefüllt. Eine Skizze führt der Catalog der spanischen Louvresammlung auf (Nr. 286), sie war nichts als eine verkleinerte Kopie, und ist jetzt in England¹⁾.

Greise Einsiedler der Wüste waren ein Lieblingsthema der Epigonzeit, von Tintoretto und dem jüngern Palma bis auf Guido und Rubens. Diesen Urvätern des asketischen Spiritualismus wurde damals eine sehr materielle Wirklichkeit gegeben; es waren Bravourstücke in Darstellung des Verfalls der sterblichen Hülle. Ihre mächtigen Skelette, bekleidet mit dem faltenreichen Leder des Alters, versinnlichten zugleich die Ertödtung des Fleisches und die Rüstigkeit gegenüber den Schrecken der Wüste, dem Teufel und den asketischen Paroxysmen. Um die heil. Hieronymus, Antonius und Franciscus, die damals aus der Manufaktur Spagnoletto's in Neapel hervorgingen, stritten sich die Kabinette aller Länder.

Velazquez hat ähnliche Modelle benutzt, sonst aber einen eigenen Weg eingeschlagen. Er wollte die Patriarchen des Mönchthums, gegen seine Gewohnheit, der Landschaft unterordnen. Er glaubte mindestens ebenso beredt durch den Schauplatz als durch Gestalten und Geberden sprechen zu sollen. Durch jene Natur, in welcher die Askese der Essener und Anachoreten, diese Anpassung der Religion an die Wüste, erwachsen ist; durch eine Landschaft, in deren Mitte uns die erhabenen Extravaganzen dieser Heroen der Weltflucht natürlich erscheinen.

weissen Lichtern und lila (*colombrino*) Schatten, Mantel von Brokat oder einer ersten Farbe; hellblaue Tunica und hellvioletten Mantel; Christus hat den rothen Mantel.

¹⁾ Im Jahre 1879 bei Mr. Beaumont, Piccadilly; sie stammt aus der Galerie Louis Philipp's (Nr. 286) und erzielte £ 25.

Dargestellt ist der Besuch, welchen der neunzigjährige Antonius dem 113jährigen, ihm bis dahin unbekanntem Kollegen Paulus auf höheren Wink abstattete. „In der herrlichen Arm-seligkeit dieses Lebens wurde ihm offenbart, wo einer lebe vollkommener als er. Paulus von Theben hatte seit der Verfolgung Diokletians in einer Höhle gewohnt; eine Palme gab ihm Nahrung, Schatten und Kleidung. Neunzig Jahre waren vergangen ohne dass die Menschen von ihm wussten . . . Antonius kam nur zu seinem Tode“¹⁾. — Beide sitzen vor der Höhle auf Steinblöcken, in der Nähe der Quelle. Ihr Seelenaustausch wird eben unterbrochen durch die Erscheinung des Raben, mit dem Brot im Schnabel, das er seit sechzig Jahren täglich dem Heiligen zu Füßen legte; diessmal war es ein doppeltes. Dieser Rabe stammte von dem des Elias ab. In der verknöcherten Gestalt des heil. Paulus liest man das höhere Alter und die verwildernde Einsamkeit; der h. Antonius ist, wie auch sein Kostüm zeigt, der Civilisation näher geblieben; er ist auch der weniger Begnadigte. Aus den mühsam erhobenen müden Armen und zusammengeschlossenen Händen, dem Glanz der Augen spricht Dankbarkeit und zugleich Hunger; der andre breitet erstaunt die Hände aus. Velazquez bleibt immer der Meister sachgemässer Geberdensprache, die nie zu wenig noch zu viel giebt; Spagnoletto's heftige wenn auch malerische Attituden im Geist Michelangelo's erscheinen neben ihm konventionell. Nur im Kostüm ist er nicht korrekt. Paulus, der hier in weissem ärmellosem Kittel mit Strick gegürtet sitzt, trug ein Kleid von Palmblättern (was Don Quixote wusste, II, 24), Antonius, hier in braunem Rock und schwarzem Mantel, besass ein Hemd von Schafpelz und eine dunkle Kutte von rauhem Zeug.

In Mittel- und Hintergrund ist nach der Weise des Mittelalters (auch ein Beweis wie wenig Velazquez Pedant war) die Wanderung des letztern zu der heiligen Höhle und das Ende der Geschichte über die Landschaft verstreut. Er begegnete auf dieser pfadlosen Reise Geschöpfen der Wüste, Halbmenschen, welche die blinde Heidenwelt als Halbgötter verehrt hatte. Zuerst einem Centauren, den er um den Weg fragte; sodann einem Männchen mit Ziegenfüßen, Geiernase und Hörnern, das sich ihm als Faun vorstellte und eine Mission für seinen Stamm erbat. Darauf sieht man ihn vor der Lattenthür der Höhle stehn und

¹⁾ K. Hase, Kirchengeschichte 74.

um Einlass flehen. Als der Heilige endlich seine Kugel gebend herauskam und den Mann erkannte, bat er ihm vor seinem Ende (das also nun gekommen heissen, bat er ihm den Mantel des heil. Athanasius. Als Antonius mit diesem zurückkam, fand er ihn schlafen, er trug ihn hinaus und zog der Leiche nach. Während er die üblichen Psalmen und Hymnen sangen, kamen fromme Löwen, welche das Grab gruben und dafür den Segen des Heiligen empfingen¹⁾.

Die Legende der Erzväter des Mönchthums von den Propheten ihrer Urbilder hat von jeher zu landschaftlicher Darstellung Anlass gegeben. Legten doch die Mönche bei der Wahl ihrer Wohnsitze stets Werth auf grossartige Natur, waren in diesem Punkt der Geschmacksbildung schon um ein Jahrtausend vorangeeilt.

Nicht unter jedem Himmelsstrich aber kann man für Einsiedlerscenerie sammeln. In S. Peter zu Rom dieselbe Visite in vlämischem Geschmack: da kein Wald, Thürme, ein Schloss dahinter, ein Fluss, eine Ebne, eine thurmreiche Stadt endlich: wozu bei S. Rabe bemüht zu werden? In Mirou's Bild (Ernst) alle möglichen, wenn auch nur Vegetarianer-Delikatessen auf Rasen ausgebreitet. Selbst die ernstesten, einsamsten Scenerien eines Ruisdael würden hier nicht passen: es fehlt die Natur, der Horizont und die Poesie der Oede.

Die baumlosen Gebirgsthäler des Südens, mit ihren wilden Linien, wo die Natur des Menschen und wieder Herr geworden ist, geben allein die Stimmung der Legende der Pioniere der Weltflucht. Kaum eine Epopöe der Landschaftsmalerei ist gedichtet worden, die nicht die Schichten des Elias und Elisa von Gaspard Dughet zu S. Martino ai Monti zu Rom. Aus diesen der Campagna Sabina entstammenden Scenerien weht uns der Geist der Oede, dessen Sprache jene Seher vernahmen, dort finden sie die Visionen von ihrem Sinn, sie sagen die Propheten, die Könige und Nationen hinzutreten. Ueber diesen wilden, hochragenden Gipfeln und stillen durch die Malerei

¹⁾ Ein Spanier, den ich in dem trüben Winter 1872/73 vor Rom sah, glaubte darin eine Vision der Zukunft zu erkennen: der letzte Tag der Welt, der letzte Carlist und der letzte Republikaner sich sterbend die Hände schüttelnd, während ein schwarzer Mann in der schwarzen Hölle lichter Weise scheint er doch zu schwarz gesehen zu haben.

Ebenen liegt eine Weihe und Feier, in welcher die Natur ihre Göttlichkeit wieder an sich genommen hat, ohne der bunten Gestaltenwelt zu bedürfen, deren Niedergang Schiller beredt beklagte.

Noch wilder, noch verwandter der Thebais sind die Despoblados Castiliens und Estremaduras. Ueberragt von der Sierra, welche den Ort vor der Welt draussen hütet, liegt ein enges Thal, das ein Quell zur Oase umgeschaffen hat. Diess grüne Thal mit dem Gebüsch und den aromatischen Kräutern seiner Abhänge mündet in eine enge, von überhangenden Kalksteinmassen beschattete Schlucht, wie ein Engpass, der aus der sonnigen Welt draussen in die unzugängliche Burg der Ent-sagung führt, von der ein Ausgang nur ins Jenseits offen steht. Die vorderste Masse, wie ein Stück Cyklopenmauer, raubt uns zwei Drittel der Landschaft. In ihr liegt die Höhle des Heiligen, die herabsickernde Feuchtigkeit hat dem Fels einen grünlichen Ueberzug gegeben. Der Maler wollte, ohne sich um den orientalischen Charakter Sorge zu machen, wie immer der Lebendigkeit zu Liebe Motive einer ihm bekannten Gegend benutzen. In den meilenlangen Kalksteinwänden des Thals, durch das er oft von den Forsten Balsain's nach Segovia geritten, finden sich oft weiche Sand- und Thonschichten, die das Wasser ausspült und in Höhlen verwandelt. Sie umgeben das blühende Thal des Flüsschens Eresma, in das der Bach Clamores mündet. In einer solchen Höhle war es, wohin S. Fruto, der Patron von Segovia, nachdem er alle seine Habe den Armen gegeben, sich zurückzog, dort beschloss er sein Leben, hierher sollten sich in der maurischen Zeit die mozarabischen Christen geflüchtet haben. Die Palme mit deren Blättern Paulus sich kleidete und die eigentlich beide Greise beschatten sollte, ist hoch oben in der Ecke angebracht, wie ein Emblem. Ihre Stelle vertritt eine schlanke, dünnbelaubte Erle, von Schlingpflanzen umrankt und von Brombeersträuchern umgeben, die alle Pfade im Norden Spaniens säumen. Darüber wölkt sich ein hoher, von leichtem Gewölk durchzogener Himmel, von dem eine Gras und Gehirn versengende Sonne ihre Strahlen sendet. Ein Wüstenhimmel, der die Vorstellung des Unendlichen, das Endliche zu Nichts erdrückend, in den Menscheng Geist pflanzt. Diess übermächtige Firmament giebt den Raumverhältnissen des Bilds den Charakter.

Die Malweise ist von unsäglichem Reiz. So schreibt nur eine Hand die vierzig Jahre den Pinsel geführt. Es ist das dünnst-

gemalte aller seiner Bilder, ganz im ersten An- dann nicht mehr berührt. Alle Wirkungen sind einem kleinsten von Kraft- und Stoffaufwand. wand, über gelblich-weissen Grund sind einige blaue und braune Tinten, dünn gelegt; damit man heute durch unendliche Lasuren oder Anspateln kaum fertig bringt. Das merkwürdige an der Körperlosigkeit, die Formenbestimmtheit, von den Draperien bis auf die Sträucher. Die Zeichnung der wie hingebenen Farbe, als sähe man ins Weisse durch eine dünne Gaze.

Die Reise nach den Pyrenäen.

Die letzte Leistung des Velazquez war keine *pintor de cámara*, sondern des Schlossmarschalls. Die Ankunft der spanischen und französischen Königsfamilien zum Abschluss des Pyrenäenfriedens auf dem Inselcristóbal flusses Bidasoa, die Begegnung des abwärtsneigenden mit dem aufsteigenden Ludwig XIV, der eins über sein Reich bringen sollte, und mit seiner Schwester die er seit 45 Jahren nicht gesehen, ist von französischen Malern mit bekannter Meisterschaft beschrieben und auch von spanischen Malern dargestellt worden. Von spanischer Seite wir nichts als eine jener Reiserelationen (*Viage de Louis XIV*) die ders geographischen Werth haben. Dort sieht man die Augen der Eingeweihten und hört was die höchsten in intimen Momenten gesagt und geflüstert haben. Man wegt man sich durchaus im Gesichtskreis eines Königs. Doch wenn Spanien keine Memoirenschreiber bedurfte, so dafür ein Maler mit dabei, dem die Nachwelt mehr als Charles Lebrun. Aber seinem Herrn scheint nicht zu sein (wie dessen Gesandten Peñaranda vor zweimaler Terburg den Schwur der holländischen Unabhängigkeit liess), dass hier ein Monument der Historienmalerei. Das Wort seines Mundes abhängt. Don Diego hatte die Rolle zuzuschreiben, wenn ihm nun die Rolle zufiel, statt zu sammeln, als Reisemarschall mit seinen Unterge-

¹⁾ Viage del Rey N. S. D. Filipe Quarto el Grande á la frontera de España con Francia. p. D. Leonardo del Castillo. Madrid 1667. 4^o.

zureisen, Quartier zu machen, und endlich mit dem rothen Ordenskreuz und der goldnen Kette vor Majestäten und Grossen sich zeigen zu dürfen. —

Die Abfahrt war auf den 15. April festgesetzt; Velazquez reiste indess einige Tage früher, begleitet von drei Quartiermeistern (*ayudas de furricra*): seinem Schwiegersohn Mazo, Damian Goetens und Joseph de Villareal.

Eine königliche Reise, mit solchem Tross, auf solchen Wegen, muss man sich vorstellen, um für den Aposentador Angst zu empfinden, wenn ihm auch die Instandsetzung der Wege von zwei andern hohen Hofbeamten abgenommen wurde. Obwol Seine Majestät *á la ligera* reisen wollte und sich auf die unentbehrliche Begleitung beschränkte (darunter waren u. a. vier Leibärzte, vier Wundärzte, zwei Aderlasser, und der Leibbarbier mit drei Gehülfen), so kamen dazu doch noch die Granden mit ihrer unentbehrlichen Dienerschaft, Haro mit einem Haushalt von über zweihundert Köpfen, die Wagen mit den Geschenken und den täglich zu erneuernden Livreen. Der Vortrab war vor Alcalá's Thoren, als das Ende des Zugs das Alcaláthor in Madrid verliess. Man legte den Weg von der Hauptstadt bis S. Sebastian in einundzwanzig Stationen zurück. Die Route folgt erst der heutigen Bahnlinie nach Saragossa, verlässt diese bei Jadraque, überschreitet von da aus die Sierra und stösst bei Berlanga auf den Duero, den sie begleitet bis Aranda, geht dann auf Burgos los, wo sie mit der Linie der Nordbahn zusammentrifft. Bei ebener Strasse wurden etwa sechs spanische Meilen täglich zurückgelegt, in den Bergen von Alava und Guipuzcoa jedoch viel weniger; immer traf man um sechs Uhr im Nachtquartier ein.

Es fehlte nicht an Abwechslung. Der alte König hatte Gelegenheit, in verödeten Palästen die Magnificenz grosser Vasallen von ehemals kennen zu lernen, sich uralte nun ganz verfallene iberische Ortschaften, wie Osma anzusehn, über den noch unverminderten Schatz leicht entzündbarer Loyalität seiner schwergeprüften Kastilier gerührt zu sein, und über den Niedergang einstiger reicher Handelsplätze unter seiner glorreichen Regierung Betrachtungen anzustellen. Zu letztern wurde ihm indess wenig Zeit gelassen; denn bei jedem Einzug erwarteten ihn Chöre und Maskeraden, Stiergefichte und Feuerwerk. In Borgo de Osma „beurkundeten die Bauern in Tänzen ohne Takt, durch wenig Kunst ihre grosse Ergebenheit“. In Guipuzcoa führten Basken und Baskinnen ihren Schwerttanz auf, Volk und Adel

durcheinander zum Klang der Querpfeife und „Männer und Frauen wechselweise, in Ringen u

In beiden Castilien fand man zwar keine G aber geräumige Adelsitze. Nirgends war i Verfügung, als in dem unermesslichen Palast c Alcalá, mit seinen plateresken Patios von Alc rúbias, einem Bau des Alonso de Fonseca. Ke das Auge berauschen an der phantastisch-polyc des Conciliensaals, der reichsten und letzten Schö mudejarer Ornamentik, so sah man sich gleich d lajara, im Palast Infantado (erbaut von Diego H doza seit 1461) versetzt in Räume, die Rumulo antiken Grottesken im heitern Loggienstil bema Park des Palasts der Herzöge von Frias zu Berl bei nächtlicher Beleuchtung einen 'seltenen Anblic phitheatralisch in drei Terrassen angelegt, mit Auss Springbrunnen und Statuen. Dieser Palast, sowie der Lerma am gleichnamigen Ort, sind von den brannt worden. Letzterer war eine Schöpfung dieses Namens und im Herrerastil von Francisco gebaut, die Bronzestatue des Erzbischof Sandoval Leoni steht noch heute in der Kirche. Da bel Philipp im Hause der Lerma, unter seinem Vater c der Monarchie, die er selbst einst vom Gipfel der gestürzt hatte, bis nahe ans Nichts! Der Mann verleitet und der Erbe ihrer Gunst geworden w auch schon längst im Dunkel der Verbannung gee

Dazwischen erwies man alten Gnadenbildern i Klöstern seine Ehrerbietung. In der Benediktinera in reizender Landschaft gelegen, bei Hita, kniete S wunderthätigen Bild U. L. F., das vor sechshunder auf einem Feigenbaum erschienen war. In Atie Bischof von Sigüenza, Antonio de Luna, mit Reliqu monstratenserkloster La Vid am Dueroufer, gestiftet Inigo Lopez de Mendoza, erbaute man sich an de heiligen Norbert. In Aguilera (bei Aranda) verw Grabe des h. Pedro Regalado; die Alabasterurne i die katholische (1442) gestiftet; der einst prächtige kläglich ausgeplündert und in vollem Verfall.

So erreichte man am 24. April die alte Haup liens. In Burgos gedachte der König zu verweile

hatte den Fourier Villareal hier zurückgelassen. Vor 45 Jahren hatte da seine Vermählung durch Vollmacht mit Isabella von Bourbon stattgefunden, deren Tochter er nun nach Frankreich zurückbrachte. Er bewohnte die Casa del Cordon, erbaut von Pedro Fernandez de Velasco, dem Gründer der Condestabile-Capelle des Doms. Der erste Besuch galt natürlich jenem schauerlichen Crucifix, dem Santo Christo de Burgos in San Agostin, der zweite dem vornehmsten Damenkloster Spaniens, Las Huelgas; der dritte der weltberühmten Kathedrale. Nirgends fiel schroffer auf der Gegensatz einstigen Glanzes und gegenwärtigen Elends: seine Wiederaufnahme des niederländischen Kriegs hatte den Ruin von Burgos vollendet. Bis hierher war das Wetter günstig.

In Bribiesca stand wieder ein Palast der Velasco zur Verfügung; er war eingeschlossen in das Kloster S. Clara, einer Stiftung der Doña Mencia (1523). Grosses Interesse erweckte der figurenüberfüllte, bis zum Gewölbe aufgethürmte Retablo mit seinen unbemalten Statuen von Nussbaumholz. Man bewunderte „die Geschicklichkeit und Schönheit der Arbeit in der nackten Materie, wo die Kunst Gold und Farbe verschmähete.“ Dieser Retablo war von Diego Guillen im Jahre 1523 begonnen und von Pedro Lopez de Gamiz aus Miranda vollendet worden.

Dann verliess man die Wüste der altcastilischen Hochebene, und trat nach Passirung des Felsspalts von Pancorbo, eines fünfzig Fuss breiten Engpasses, in das Land der Basken. Von nun an behalf sich Seine Majestät in den Häusern der kleinen aber stolzen *hidalgos* von Alava und Guipuzcoa, die wol noch lange Zeit die Nachwehen dieses Besuchs, wenn auch mit Stolz, empfunden haben mögen. Ueber Vitoria, Mondragon, Oñate, Villafranca ging es nach Tolosa; und hier war unter den Sehenswürdigkeiten auch einmal eine Fabrik, natürlich eine Waffenfabrik. So erreichte die königliche Karawane endlich, am 11. Mai, S. Sebastian, das mit einer dreiwöchentlichen Anwesenheit beehrt wurde. Es war damals ein sehr starker Platz, vor 22 Jahren vom grossen Condé ohne Erfolg berannt; die braven Guipuzcoaner hatten kürzlich die Befestigungswerke auf eigene Hand, und auch die Armen mit Verzicht auf Lohn, neu hergestellt. Inzwischen liess Velazquez den alten Palast der Könige von Navarra in Fuenterrabia, jetzt „Palast Carl V“ genannt (von der neuen Façade) in Stand setzen. Das aufregendste Schauspiel für den König aber war wol die Fahrt in dem Hafen von Pasages. Als die mit gelbem Tuch ausgeschlagene und überspannte *gabarra*, von zwei Schaluppen

mit roth gekleideten Ruderknechten geschleppt, unter Kanonendonner und Musketengeknatter, in den Hafen einlief, erschollen von den Tausenden, welche die Ufer so dicht bedeckten, dass man den Erdboden nicht sah, vielsprachige betäubende Victorrufe, während deren man das mächtige Admiralschiff Roncesvalles bestieg. —

Der Gegenstand dieses Jubels war ein kränklicher, durch Missgeschick aller Art verdüsterter, alternder Mann, der nur mit Schmerz und Reue an die Vergangenheit zurückdachte; jetzt im Begriff sich zu trennen von der Tochter, dem einzigen Pfand das ihm von der Gattin seiner Jugend geblieben war, „die mit Thränen sich verabschiedet hatte von den Mauern wo sie geboren war“, um in ein Land zu gehn, dem sie immer fremd blieb, und zu einem Gatten, der sie nicht liebte; als eine Bürgschaft des Friedens wie man meinte, in der That aber als Ursache künftigen Bürgerkriegs und der Theilung der Monarchie.

In S. Sebastian bestieg Velazquez mit dem Gouverneur der Festung, Baron von Vatteville, eine Gabarra, und begab sich nach der Fasaneninsel, um das vor einigen Monaten dort errichtete Konferenzhaus zu besichtigen. Die Insel des Grenzflüsschens war damals 500 Fuss lang und 60 breit¹⁾.

Der Hauptraum des ephemeren Inselpalasts war der beiden Nationen gemeinschaftliche Saal in der Mitte, 56 Fuss lang, 28 breit und 22 hoch. Zu seinen Seiten befanden sich eine gleiche Anzahl besondrer Gemächer für Spanien und Frankreich; nämlich je eine lange Galerie, zu welcher man auf Schiffbrücken gelangte, drei Säle, und ein schmaler Gang der zu einem Cabinet führte. Alle diese Räume waren mit kostbaren Tapisserien geschmückt. Man hatte aus dem überreichen Vorrath niederländischer Arbeiten im Alcazar zu Madrid eine Auswahl der besten mitgenommen, sämmtlich biblischen, moralischen und mythologischen Inhalts.

¹⁾ Als ich auf einer Reise nach Spanien im Jahre 1876 in Irun einige Tage zurückgehalten wurde, machte ich am 14. März einen Gang nach dem welthistorischen Platz. Die Insel war noch da. Man hatte sie durch Terrassen gegen den Strom geschützt und mit Akazien, Cypressen, Rosen, Camilien und Syrenen bepflanzt. Ein Denkmal war zur Erinnerung an den Besuch Isabella II und Napoleon III (1861) errichtet worden. Die Umgebung bot einen ganz andern Anblick als bei jener Friedensheirath. Der eben über das Land hingegangene Kriegssturm hatte überall ausgebrannte Ruinen zurückgelassen. Die durch frevelhaften Ehrgeiz verführten Kinder von Guipuzcoa, meist Jünglinge, kehrten in Folge der Amnestie unter dem Jubel und Tücherschwenken baskischer Mädchen in die heimathlichen Berge zurück.

Sie sind noch alle erhalten. Die meisten sind nach Cartons italianisirender Niederländer des sechzehnten Jahrhunderts gearbeitet. In der grossen Galerie (102 Fuss Länge) sah man „die Triumphe der Tugenden, in der Eitelkeit und Scheusslichkeit der Sünden“ (Laurent Nr. 511—520) und die Geschichte Noah's (Nr. 476—479); im ersten Saal die Geschichte des Apostels Paulus (Nr. 447—451), im folgenden nach ferraresischen Kartons die „Poesien“: Fall des Icarus, Perseus und Andromeda, Raub des Ganymed, Achilles der die Polyxene opfert, und Marsyas' Strafe (Nr. 480—483), im dritten die kostbare Tapissiererei der Sphären, die aus Portugal kam (Nr. 465—467). In dem schmalen Corridor die Geschichte des Romulus und Remus (Nr. 493—498), in dem geheimen Kabinet die Passion (Nr. 488—492); endlich im grossen Saal die Gesichte der Offenbarung S. Johannis (Nr. 429—437) — Bilder grausiger Strafgerichte zum Theil, hier an die Adresse derer gerichtet, durch die Gottes Zorn sie über die Völker zu verhängen pflegte.

Am 7. Juni fand die Uebergabe (*Entrega*) der Infantin statt. „Velazquez, sagt Palomino, war bei allen Funktionen zugegen“. Die Geschenke des königlichen Bräutigams an seinen Schwiegervater, ein Vliess von Diamanten und eine mit solchen geschmückte goldene Uhr wurden dem Schlossmarschall eingehändigt, um sie in den Palast Carl V zu Fuenterrabia zu bringen.

„D. Diego Velazquez, lesen wir, war nicht der letzte, der an jenem Tage seine loyale Freude (*afecto*) an den Tag legte in der Eleganz, der Noblesse und dem Staat seiner Person: seine Kunst und sein feiner Takt (*gentileza*) (welcher der eines Hofmanns war, abgesehen von natürlicher Anmuth und Haltung) zeigte sich in Anordnung der zahlreichen Diamanten und Edelsteine; auch in der Farbe der Stoffe erschien er vortheilhafter als viele, natürlich, ragte er doch in dieser Kenntniss hervor, und bewies darin stets besondern Geschmack. Sein Anzug war durchaus besetzt mit mailänder Silberspitzen, nach dem Stil jener Zeit (welche die *golilla* selbst bei farbiger Tracht und auf der Reise beibehielt); auf dem Mantel das rothe Ordenskreuz; ein sehr schöner kurzer Staatsdegen, Stichblatt und Ortband von Silber, mit vorzüglichen Reliefs italienischer Arbeit; an der schweren goldnen Halskette hing das Schildchen, eingefasst von vielen Diamanten, mit dem Abito von Santiago in Email; die übrigen Stücke entsprachen dem kostbaren Anzug.“ So berichtet in erhobener Stimmung Palomino von diesem Triumph,

der dem Malerstand hier in der Person seines Vorfahren im Amt widerfahren war.

Am 8. Juni wurde die Rückreise angetreten und die Galere des Aposentador begann von Neuem. In Burgos verliess man die frühere Linie, um über Palencia Valladolid zu erreichen, wo Philipp einige Tage in dem Palast wohnte, wo er geboren war. Und wieder folgten dreitägige Feste und wir staunen, wie man auch nach solchen ergreifenden Erlebnissen das leere Geräusch dieser ungezählten Wiederholung der alten Posse ertragen mochte. Am 26. Juni traf man in Madrid wieder ein. „Als Velazquez in sein Haus eintrat, empfingen ihn die Seinigen, Frau und Freunde, mit mehr Entsetzen als Freude, es hatte sich nämlich in der Residenz die Nachricht von seinem Tode verbreitet, also dass sie ihren Augen nicht trauten: das war wie es scheint eine Vorbedeutung der kurzen Zeit die ihm noch zu leben beschieden war.“

Die Arbeit, der er in diesen 72 Tagen obgelegen, hätte sich besser gepasst für einen in den flandrischen Kriegen gehärteten pensionirten Hauptmann. Wie Murillo sich in Cadix den Tod geholt, Dürer sein Wechselfieber an der Scheldemündung, so brachte wohl auch er vom Gestade der See den Keim der Krankheit mit, die seinem Leben vor der Zeit ein Ende machte. Am letzten Juli, nachdem er noch den ganzen Morgen über im Dienst bei Seiner Majestät gewesen, fühlte er sich fiebernd und eilte durch den *pasadizo* nach seiner Wohnung. Ein bösariges Wechselfieber brach aus, das die Aerzte gleich als tödtlich erkannten.

„Er fühlte grosse Beklemmungen und Schmerzen im Magen und Herzen; der Doctor Vicencio Moles, Arzt des Hofgesindes, besuchte ihn, und Seine Majestät, besorgt um sein Leben, sandte ihm die Doctoren Miguel de Alva und Pedro de Chavarri, Ihre Kammerärzte. Sie erkannten die Gefahr und erklärten es für den Beginn von *terciana sincopal minuta subtil*, d. h. ein mit Ohnmachten verbundenes Tertianfieber, ein höchst gefährliches Leiden wegen der *collapsus* der Lebensgeister; der Durst den er beständig fühlte, sei ein Anzeichen der offenbaren Gefahr. Ihn besuchte auch auf Befehl S. M. Don Alonso Perez de Guzman el Bueno, Erzbischof von Tyrus und Patriarch beider Indien, er hielt ihm eine lange Predigt zu seiner geistlichen Tröstung. Und am Freitag, den 6. August, im Jahr nach der Geburt des Heilands 1660, am Tag der Verklärung des Herrn, nach Empfang

der heiligen Sacramente und Vollmachtertheilung zum Testiren an seinen vertrauten Freund D. Gaspar de Fuensalida, Hofzahlmeister S. M., gab er um zwei Uhr Nachmittags, im 61sten Jahre seines Lebens, seine Seele dem der sie zu solcher Bewunderung der Welt geschaffen hatte, alle in grosser Trauer zurücklassend, und nicht am wenigsten Seine Majestät, die, als das Leben in Gefahr schwebte, zu verstehen gegeben hatte, wie sehr sie ihn lieb und werth hielt.

„Sie hüllten den Leichnam in das bescheidene Todtenkleid, und dann kleideten sie ihn an wie im Leben, nach Gebrauch der Ritterorden: mit dem Kapitelsmantel und dem rothen Ordenszeichen auf der Brust, Hut, Degen, Stiefel und Sporen: und so lag er in jener Nacht auf seinem Sterbebett in einem schwarz ausgeschlagenen Saal; zur Seite einige Leuchter mit Wachsfackeln und andere Kerzen auf dem Altar, wo ein Crucifix stand, bis zum Sonnabend. Darauf legten sie die Leiche in den Sarg, der mit schwarzem Sammt und goldnen Nägeln und Tressen ausgeschlagen war, und oben darauf ein Kreuz mit derselben Einfassung; mit vergoldeten Beschlägen an den Ecken und zwei Schlüsseln; bis dass die Nacht kam, deren Finsterniss alle in Trauer kleidete, da brachten sie ihn zu seiner letzten Ruhe in der Pfarrei S. Johannis des Täufers. Dort empfingen ihn die Cavaliere der Kammer S. M. und trugen ihn zum Trauergerüst, welches in der Mitte des Chors (*Capilla mayor*) errichtet war; auf die Tumba wurde der Leichnam gelegt; zu beiden Seiten standen zwölf silberne Leuchter mit Wachsfackeln und viele Kerzen. Das Todtenamt wurde mit grosser Feierlichkeit abgehalten, unter trefflicher Musik der königlichen Kapelle, mit jenem Ausdruck und Takt, mit den Instrumenten und Stimmen, die bei solchen ernsten Handlungen üblich sind. Viele Edelleute und Kammerherrn waren zugegen. Dann holten sie die Lade herunter und übergaben sie D. Joseph de Salinas vom Calatravaorden, Ayuda de Camara S. M., und andern Rittern der Kammer, die zugegen waren. Diese trugen ihn auf ihren Schultern in die Gruft und Grabstätte des D. Gaspar de Fuensalida, der ihm als Beweis seiner Liebe diesen Platz zur Beisetzung gewährte.“

Dem König ging der unerwartete Verlust seines Lieblingsmalers sehr nahe. Als die *Junta de obras y bosques* am 15. August darum einkam, dass der erledigte Gehalt von tausend Ducaten nicht wieder gewährt werden, sondern an die Junta zurückfallen solle,

fühlte er sich nicht im Stande zu resolviren; er schrieb mit stark zitternder Hand an den Rand: *quedo adbatido* („Ich bin niedergeschlagen“). Dieses Aktenstück sah ich im Archiv zu Simancas.

So hat ihm wahrscheinlich sein vielbeneidetes Hofamt ausser Verlust viel kostbarer Zeit endlich auch den frühzeitigen Tod gebracht. Der grösste Theil seines Lebenswerks war Hofdienst, den Launen seines Herrn gewidmet. Es giebt kaum eins, das so hofmässig, etikettenhaft, traditionell umschrieben ist. Der Kreis der Gegenstände und zum Theil selbst die Darstellung war vererbt. Diess Werk ist vergleichbar einem fürstlichen Lustgarten des Jahrhunderts. Da ist alles durch architektonisch-geometrische Linien bestimmt, selbst dem Wachsthum sind Maasse und Umrisse vorgeschrieben. Da findet man die mythologischen Gruppen mit allegorischem Sinn, die burlesken Figuren der Zwerge, eine Fürstenstatue; auch fehlt die Einsiedelei und Kapelle nicht, und ein Blick wird uns vergönnt durch ein grosses Fenster in unzugängliche Gemächer, wo sich die Majestäten im Kreis der Familie zuweilen dem Blick der getreuen Vasallen zeigen. Auf dem Kupferstich nimmt sich ein solcher Garten etwas steif und leblos aus. Aber wenn man am Fuss der Sierra von Balsain wie ein Werk des Geists von Aladin's Lampe den Park von San Ildefonso vor sich sieht, so hält das Vorurtheil nicht Stand. Denn die Quelle und Offenbarung alles Lebens: Licht, Wasser, Farbe, ist hier in vollem Maasse; die Pracht der Blumen, die spiegelklaren Flächen und das Rauschen der Kaskaden, die ahnungsvollen Durchblicke und die überraschenden Oeffnungen, alles umstrickt uns, inmitten jener Wildniss, wie ein Heiligthum verschollener Götter. In das Leben der Natur, das hier die von der Kunst vorgeschriebnen Formen durchströmt, scheint sich noch ein eigenes Leben anderen Ursprungs niedergelassen zu haben. Und wenn wir wieder in den Strom der Alltäglichkeit eingetaucht sind, bleibt eine lange tiefe Spur von jenen Augenblicken in der Erinnerung zurück.

* * *

Velazquez hat, wie keine Vorläufer und Vorbilder, so auch keine Nachfolger gehabt, — ausser in seinen Aemtern und Titeln. Aber die Unveränderlichkeit des Hofes giebt ihnen oft einen Schein von Aehnlichkeit. So sehn wir es bei *Juan Carreño de Miranda* (1614 † 1685), Kammermaler und Assessor des Schlossmarschallamts, und wenn er danach gestrebt hätte auch Ordensritter von

Santiago. Aber er lehnte ab: er bedürfe kein Kleid als die Ehre eines Dieners S. M., und als die Freunde meinten, er müsse es um der Ehre der Kunst willen annehmen, sagte er: „die Malerei bedarf nicht dass ihr Jemand Ehre erweist, sie ist im Stande der ganzen Welt Ehre zu gewähren“. Seine Historien weisen mehr auf die Niederländer und Italiener, seine Bildnisse mehr auf van Dyck, als auf seinen Amtsvorgänger. Aber wir bleiben in derselben Familie und im selben Atelier, in den Räumen des Alcazar, wo dieselben Oelbilder und Spiegel hängen, die Velazquez aufgestellt; und die Personen nehmen dieselben Posituren ein und fassen die Lehne derselben Sessel. Der Geist des Orts ist so mächtig, dass seine Bildnisse oft selbst im Schloss für Velazquez gehalten worden sind.

Doch besass dieser edelgeborene Asturier etwas von der Wahrhaftigkeit seines Vorgängers, und das Bild des Hofes ist nicht geschmeichelt bei dem „ehrlichen Chronisten“. Zum Theil sind es dieselben Personen, zum Theil neue, aber kein neues Leben; alles ist matter, trüber; verkommen und verdüstert wie durch einen Schatten des Orcus. Aus der munteren Marianne ist eine trübe Witwe in Nonnentracht geworden. Der zweite Juan d'Austria, die Frucht der Anwandlung eines Wollüstlings, der Mann, in dem man einen Doppelgänger des genialen Bastards Carl V zu haben hoffte, er sollte nur emporsteigen zum Staatsmann und Feldherrn, um bei Mit- und Nachwelt als ein grosses Fiasco fortzuleben. Der Hofnarr Bazan tritt nicht auf als trotziger Torero oder verwetterter Capitän, sondern als verzagter Supplikant. Selbst das Geschlecht der Zwerge scheint neben jenen fünf Typen puppenhaft in dem kleinen Misso mit seinen Papageien und Schosshündchen¹⁾. Mitten unter diesen matten und verlebten Gestalten taucht ein frisches keckes Gesicht und eine trotzigte Gestalt auf in asiatischer Tracht, Peter Ivanowitsch Potemkin (1682 in Madrid), als sollte dem sinkenden Geschlecht, dessen kraftlosen Armen die Zügel der europäischen Hegemonie entfielen, das im fernen Osten aufgehende Gestirn signalisirt werden, noch unverbraucht in Culturarbeit, aber mit desto uner-sättlicherem Länderhunger, damals im Begriff das Geschenk westlicher Bildung entgegenzunehmen und sein Dasein Europa fühlbar zu machen.

¹⁾ Früher in The Grove, Lord Ashburtons Landsitz, jetzt im Besitz von Honble. Louisa Ashburton in London. Inventarisirt 1694: Docum. inéditos, p. Zarco del Valle, 440.

Der letzte Schattenkönig, welcher aus dem I weiblich-pfäffische Erziehung seinen schwache hatte, nie ganz erwachte, ein *genio anonimo* (Fos unfähig sich auf irgend einen Gegenstand, 1 Liebhabereien, zu sammeln, stets überall und nirge gegen sich selbst und andere, finster und versteck im Stande seine Geheimnisse bei sich zu beha aus Furchtsamkeit, dieser arme Altersspross, c hätte hassen können, dass er ihm ein halbes I und das Schicksal, dass es ihn zum Könige und da er keins sein konnte, der nur gelangweilt und von Geschäften und Cerimonien, auf den die blickte als auf den Erhalter des angestammten I fünfundzwanzig Jahre lang auf dem Thron die Unfähigkeit trug; dieser unselige Carlos II hat einen Anflug von Willen spürte, den Trieb der Vorfahren zu sein. Darin blieb er der Uebe Auch er wünschte als Kind in Africa die alten C fortzusetzen, auch er hasste die Gallier (*gavacho*), letzst sein Reich vererben musste, auch er war der zeuge der Autodafé's auf der Plaza mayor, deren malen liess. Wie die Nation fest im Glauben an d lichkeit alles Spanischen an ihren Einrichtungen u den Lehren der Erfahrung zum Trotz, festhielt, die Herscher in Gestalt, Charakter, Lebensgewo schwächer werdende Kopien ihrer Vorfahren. D schien Carl II darauf hinzuweisen: in seinem b löschten Antlitz, dem vorgeschobenen Unterkiefe Haaren und blauen Augen, der Melancholie, sind Ahnherrn Carl in schauerlicher Degeneration n Sein nächstes Vorbild aber war der Vater; als er der Jagd verlor, blieb noch bis zuletzt die Freue zuzusehn: dann ging er aus seinem trägen, leen Schweigen heraus, und wurde sogar scherzhaft; selbst gemalt und musicirt.

Wol das beste unter seinen Bildnissen von d reño's ist das in Wien, im Palais an der Freieung, welo Harrach im Jahre 1677 mitbrachte, der 1697, als d frage brennend geworden war, vom Wiener Cabinet male nach Madrid geschickt wurde. Eine Gestalt, die ter wider seinen Willen, wie das Grauenhafte, festhä

genommen im Ordenskleid des goldnen Vliess, im alten Prunk von Burgund also; ganz eingetaucht steht er in das verschiedenartige Prachtroth des Mantels, des Vorhangs, der Decke. Die Krone liegt auf dem Löwentisch. Ein Spiegel zeigt die hintere Seite der Gestalt, durch die Thür öffnen sich andre Gemächer des Labyrinths des Alcazar. Umringt von diesem Pomp, der für Leute ganz anderer Statur erfunden war, steht der welke Jüngling da, die schwere Stirn hat die rundlichen Formen der Kindheit behalten, trübe, hoffnungslos blicken die blauen Augen mit gerötheten Rändern ins Leere; der unförmliche Mund macht den Eindruck, als wolle der Organismus aus den Fugen gehn. Der schwere goldgestickte Mantel scheint ihn niederzuziehen; die Krone, wenn er sie aufsetzte, den weichen Schädel eindrücken zu müssen, der leuchtende Purpur seine Augen zu schmerzen: er macht das blasse Antlitz noch fahler; die langen blonden Haare erinnern an Childerich III, mit dem Unterschied dass sie falsch sind. —

Der Nachfolger Carreño's war Claudio Coello (23. August 1684). Dieser letzte nationale Bildnissmaler der Dynastie war von Stamm ein Portugiese, wie der erste, Sanchez Coello. Er starb aus Gram, nach der Ankunft Luca Giordano's. Wir sind in einer Zeit angelangt, wo uns öfter „Letzte“ begegnen, letzte Fürsten eines Hauses, letzte Maler einer Schule.

Claudio Coello war ein Meister in der Farbe und noch mehr in Lichtwirkungen der verschiedensten Art. Die heilige Conversation im Pradomuseum (Nr. 702) mit Sankt Ludwig, wird als Frucht seiner Studien in den königlichen Schlössern bezeichnet. Hier ist nichts von Todesmattigkeit, Todesdunkel: es ist ein Bild wie Rubens' Maria in der Rosenlaube, voll festlicher Bewegung, strahlendem Sonnenlicht, Azurblau und wonniger Dämmerung. Anders beschaffen ist das Werk, dem hier ganz eigens ein Platz gebührt. Es ist die letzte grosse Hervorbringung der alten spanischen Schule, die auch im Escorial zu Grabe geht; in ihm leuchtet die Ueberlieferung, der Geist des Velazquez noch einmal auf. Der König hatte hier für eine in den niederländischen Religionskriegen profanirte und im Reliquienschatz seit 1592 aufbewahrte Hostie einen Retablo aus kostbaren Steinen für den Altar der Sakristei gestiftet, ihm sollte das Gemälde als Vorhang dienen. Der Augenblick ist gewählt, wo der Prior de los Santos dem an der Spitze der Procession seines Hofes vor ihm knieenden Könige mit der Monstranz den Segen ertheilt. — Wie das

ora Forma das Fac-
 aus lauter wolge-
 gezählt. Es giebt
 ms für den es be-
 dem Blick durch
 en hintereinander
 e Licht eines von
 h durch Seiten-
 estergewändern
 die Darstellung
 Phantasie des
 n ihm geläu-
 man ihn in
 ugnung hat
 amit zuge-
 des Velaz-
 en.

verrücken-
 umstan-
 herabge-
 m Jahr-
 tief ge-
 recken
 s nun
 täne,
 seine
 bilte
 hen
 et,
 n.
 t,
 .

und so manche der Kirchen, für welche die Künstler Spaniens und der Fremde gemeißelt, geschnitzt und gemalt haben, sie sind geschlossen, verödet, zerstört, ihr Inventar in alle Winde zerstreut. Aber ein neues Leben, das aus der Zerstörung keimte, ist noch nicht deutlich wahrzunehmen. Gewiss, ein Beweis der Macht der Kunst, dass sie selbst Bildern solcher Jahrhunderte wie das geschilderte, Anziehungskraft zu verleihen vermag, ja es möglich macht, Jahre lang forschend bei ihnen zu verweilen. Aber in ihr ist ein unvergängliches Licht festgebannt, wie ein Strahl schon erloschener Sonnen durch die Nacht des Weltraums in unser Auge dringt. Nur sie ist es, welche die Menschheit noch aufhält, solche Geschlechter und Zeiten dem endlichen Vergessen zu übergeben.



ANHANG.

I.

Mittheilungen über Velazquez aus Briefen italienischer Gesandten in Madrid.

I.

Depesche des Gesandten von Parma Flavio Atti an die Herzogin.

1629. 26. Juli. Farnes. Archiv zu Neapel.

Ser^{ma}. Madama S^{ra}. prona mia perpetua

Questo istesso giorno hò scritto al Duca mio S^r. acompagnando Diego Velasquez Vscero et Pintore di Cam^{ra}. di S. M^{ta}: che se ne uiene a Italia (dice egli) p migliorare nella sua profess^{ne}. di Pintore, porta l^{re} del Nuntio p Roma et di tutti gli altri Ambasc^r. . . [Von nun an chiffrirt: Dico io, ché uiene per spiare, come pure Carlo Pug. hin, ch' è pur creato del Rè, e se ne ua à Milano, la professione di questo è ueram^{te} di spirare] et partono col Marchese Spinola Dom^{ca}. pross^a. Il Biglietto, che scrisse il s. Conte d'Olivares al S^r. D. Gio: di Vilela perche procuri l^{re} da tutti ministri di Potentati a favore di d^o. Diego Velasquez io l' hò visto [Da basso di questo artificio credo ui hà anche per far fare un' poco di uendemia à questo pintore acciò ogn'uno gli doni, egli però è vero, che] pinta nel quarto di S. M^{ta} et io uelo ho visto pintar molte uolte et la sua profess^{ne} part^{re} è di retrattar. Vscero di Cam^{ra}. uol dire un poco più di portiere, et meno di agiutante di cam^{ra}. (che questo egli non lo è ne egli entra in questo officio), ua auanti la coppa del Re quando uol magnare o cenare et S. M^{ta} molte uolte stà uedendolo pintare, questa è la informat^{ne} che posso dare pche si sappia come trattarlo. Io non so se il Pintor Amidano lo conosce se la potra intendere seco gia che sono di una meda. profess^{ne}. [auuertendo all' Amidano che uadda destro in parlare] et a V. A. S. faccio rivera, huma.

D. V. A. S.

Di Madrid 26 di Luglio 1629

Perpetuo Ser^{te}

Flavio Atti.

A la Ser^{ma}. Madama S^{ra} prona mia perpetua Madama Duchessa di Parma
e Piac^{za}.

[Aus der Depesche des venezianischen Gesandten Alvise Mocenigo an den Rath der Zehn.

1629. 28. Juli. Im Archiv der Frari zu Venedig ¹⁾.

Mi hà fatto sapere Don Giouanni di Vegliella, ch'è il Secrio : di Stato; et ha anco titolo di consigliere, che il Sor: Conte di Olivares, per ordine del Re, le ha commandato di procurare passaporti, et lre di raccomandatione per *Diego Velasques*, Pitore di Camera di .S. Mtà., il quale se ne passa con lo Spinolla à Milano, poi da se in altre città d' Italia, et particolarmente: in cotesta di Venetia per tratteneruisi, uedere et apprendere le cose della sua professione; l' istesso ufficio è stato fatto appresso li Nuntii, e qualche altro Amb^r: ancora: Io per corrispondere al desiderio di .S. E. in riguardo delle commissioni di .S. Mtà.: e per complire all' ufficio della creanza, le ho fatto il passaporto, e le ho dato lre per il Sor: Giorgio Contarini fù de ç Marco; per il Sor: Vincenzo Grimani fù de ç Pro: et in Terra ferma per il Sor: Capo: di Verona, et per il Commrio: mio fratello.

Questo pittore è giouane, e, p quello che à me pare, non può esser di sospetto questo suo passaggio costi; solo mi persuado, che p acquistare maggior peritia nella sua professione habbi procurato questa licenza dal Re di vedere le città prli. d' Italia, et le cose notabili dell' arte sua: Con tutto ciò, pche questo è p fermarsi, come mi ha detto, in Vtia: ho giudicato expediente darne questo raguaglio all' EE: VV:, le quali con la loro prudenza potranno fare osservare ciò. che le parerà expediente intorno à questa persona, che douerà capitare con l' indirizzo delle pde: lre costi, et nello stato.

Alvise Mocenigo.]

2.

Depesche des Florentiners Averardo de' Medici.

1629. 22. September. Im Mediceischen Archiv zu Florenz.

Illmo e Reumo Sig^e frello Ossmo.

Son più giorni che hò dato lettere di raccomandazione à un pittore fauorito del Rè e del Conte di Oliuares, chiamato Diego Velasches il quale è passato in Italia col marchese Spinola, et prima uuol ueder Lombardia e Venetia, e poi passerà à Firenze, e a Roma; quando cõparirà non uorrei chesele facesse ne troppo ne poco; bisognerebbe che qualche pittore lo hospitasse come da sè; S. S. A. A. et i Prñpi lo fauorissimo; et se bene al Sr Conte e superfluo il ricordar cosa alcuna, uorrei non dimeno, che tutte le persone de Principi lo chiamassero di un Voi muy redondo, pche egli come dico è fauorito dal Rè et dal Conte, et oltre all' essere uscier di camera, pratica molto adètro in corte, et nõ uorrei che egli si potessi uantar con i cortigiani di quà. et cõ le mta medme. d'hauer hauuto del V. S. da' nostri prñpi ò cortesia maggiore di quel che conuenga ad un Pittore; io consiglierai che il GDuca si facesse fare un ritratto dà lui; et poi li donasse una collana con la sua medaglia; mostrandosili con grauità di Rè, e trattandolo bene nel genere della

¹⁾ Ich setze diese Depesche der Bequemlichkeit wegen nach eigner Abschrift bei, obwohl sie schon von Zarco del Valle in den Documentos inéditos mitgetheilt worden ist. Tomo LV, 400 f. Zarco macht aus dem Namen des Gesandten Alvise Mocenigo einen Adressaten Viccomocenigo im Rath der Zehn!

sua professione; perchè con gli Spagnuoli bassi tãto si perde in stimarli poco, quanto in stimarli troppo, et à V. S. I. bacio le mani

Di Madrid li 22 di Settre 1629.

Di V. S. Ill^{ma}. e Reu^{ma}.

Obblig^{mo}. frẽllo e Seru^{te}.

Monsr. Arciu^o. di Pisa.

Auerardo Medici.

Auszüge aus Depeschen des Modenesischen Gesandten Fulvio Testi in Madrid.

Im Archivio di Stato zu Modena (Vgl. Band II 69).

3.

1638. 14. November (Madrid.)

Il Re aveva fatto dono al Duca Francesco I^o d' una Gioia di diamante del valore di 33/m Ducatoni d' argento. Nel rovescio dell' Aquila aveva un piccolissimo ritratto del Rè fatto dal Velaschez tanto simile e tanto bello che certo è una cosa di stupore.

4.

Aus einem Schreiben des Herzogs. 1638. 21. November. (Cadaques, Catalonien.)

Se il ritratto a cavallo che costi [a Madrid] si fa di Noi riesce buono, vogliamo che ce ne mandiate una copia, mà di mano del Pittore che faceva l' originale.

5.

1639. 12. März (Madrid.)

Il Velasco fa il Ritratto di V. A. che sarà mirabile. Hà però egli ancora il difetto degli altri Valentuomini, cioè è di non finirla mai, e di non dir mai la verità. Gli hò dato centocinquanta pezze da otto a buon conto, e dal March^e Virgilio [Malvezzi] il prezzo s' è aggiustato in cento doble. Egli è caro; mà fa bene; e certo i suoi Ritratti io non gli stimo inferiori a quelli d'alcun' altro de' più rinomati trà gli Antichi, o trà Moderni. Jo l' anderò sollecitando; e intanto profondissim^e; a V. A. m' inchino. Di Madrid

D. V. A. Ser^{ma}.

li 12 Marzo 1639

Vmiliss^{mo}. e Fed^{mo} servo e Vassalo

D. Fulvio Testi.

6.

Brief des Gennaro Poggi an den Herzog Franz von Modena.

1650. 12. December. Modena.

Ser^{mo} Principe.

Questa mattina è capitato qui il Sr. D. Gio. Vellaschi Pittore di Sua Ma^{està} Catt^{ca}: che uiene di Roma per ritornare in Ispagna: Egli è stato sub^o. à ritournarmi alla mia casa per significarmi il pensiero che tiene di fermarsi qui sino al ritorno di V. A. Ser^{ma} per soddisfare al prop^o. debito di humilt^e. riuierirla, et alla promessa già fatta a V. A. Ser^{ma} per ricevere l' honore de suoi comandam^{ti}: Io non hò lasciato, ne lascierò di seruirlo in ogni miglior modo à me possibile, e sono ito sub^o. dal Sr. march^e. Boschetti rappresentandogli che altra volta il d^o. Sr. Vellaschi fù alloggiato alla Comedia, per intendere se gli par bene di fare hora

lo stesso, come hà fatto, essendosi dati gli ordini d' all' hora già ch' egli s' è dichiarato di uoler fermarsi sino al ritorno di V. A. Serma.

Io dubito, che la dimora secondo il suo pensiero non sia per lo semplice fine di compliment^o. e però non mi è piaciuta la sua molta puntualità, se bene di ciò meriterei riprensione da V. A. Serma mà trattandosi di pitturę mi tocca troppo sul vivo il dubio che V. A. S. se ne lascia uscire dalle mani qualched^o. delle migliori. Egli sub^o. m' hà fatta istanza di uedere tutte le pitture, et io gli ho risposto, che mi spiace di non potere non tenendo le chiavi delle camere altri che V. A. Serma & che intanto se hauessi gusto di uedere il Palazzo di *Sassuolo* sarei à seruirlo, il che prontam^{te} hà accettato: Mi hà detto in proposito del dipingere à fresco, che conduce seco in Ispagna il S^f. Michele Colonna, et Agostino per dipingere colà in seru^o. di S. Mtà. e che frà pochi giorni saranno insieme à Genoua: La nuoua mi è altrettanto dispiaciuta quanto mi è giunta improvvisiss^{te}: e uaglia il uero si può dubitare, che il Colonna aurà più rischio di perdere la uita, che di acquistare ricchezza. & senza più a VA Serma con profund^{ma}. humiltà m' inchino.

Di Mod^{na}. Li 12. Xbre 1650.

Di VA Serma.

Humiliss^o. e diuotissimo seru^o

Genn. Poggi.

7.

Depesche Francesco Ottonelli's an den Herzog Franz von Modena.

1652. 13. Januar. Madrid.

Mi disse Diego Velasco pittore, et aiutante di camera del Re, alcuni giorni sono, che SM^{ta}. riceueria grand^{mo} gusto se SA gli mandasse qualche bel pezzo di quadro del Correggio, et mi soggiunse che il S^r. Don Luigi d' Haro gl haueua di ciò anco motiuato, dicendogli, che nō si potria ne tempi presenti fare cosa più grata à S. M. che regalarla di ottimi quadri, stante l'inclinatione, che ora più che mai, hà la Mtà. sua alla pittura; mi tocchò esso Diego della Notte, et mi soggiunse, che il donare anco alcuna cosa in questa materia al med^o. S^r. Don Luigi d' Haro saria opportuniss^{mo}, essendosene anch' egli inuaghito grandemente. Risposi che esso stesso sapeua quello, che in Genoua quando stavamo aspettando l' imbarco, gl' haueuo detto in questo proposito: che ne scriuerai à VA, la quale m' assicurano, che conserua ardentissimo desiderio d' incontrare le satisfattioni di S. Mtà, et del Sigr. don Luigi; ma che della Notte non occorreua parlare perche VA l' hà quasi come in deposito, et con certa promissione, che non sii mai per partirsi di sua casa; onde esclusi la pratica per quello, che tocca alla med^{ma}. notte, et Diego mostrò di restare appagato. Circa altri quadri à VA stà il risoluere sentendo le istanze, che vengono fatte; certo è bene, et di questo io l' assicuro, che quando l' A. V. si risolua d' inuiare alcuno, procurarò prima di presentarlo, che facci strada alla buona conclusione delle propositioni, et istanze fatte à S. Mtà per gl' interessi dell' AV.

Parmi di douere mettere in consideratione à VA, che mandando quadri, resti seruita di commandare à chi li condurrà, che giungendo in Spagna, non esalti il valore d' essi, perche quei della dogana regolana la tassa del datio dal valore delle cose; nè il R^e med^{mo}. è esento dal pagarlo; Al Velasco, che porto d' Italia alcune pitture per S. Mtà, costò la gabella di Alicante assaiss^{mo} perche s'immaginarono quei uffitiali della dogana, che essendo cosa venuta per la Mtà sua fussi di grande importanza.

Auszüge aus den Depeschen des venezianischen Gesandten Giacomo Quirini, die nach Paris geschickten Bildnisse der Infantin Maria Theresia und anderer Mitglieder des Hauses betreffend.

8.

1653. 20. August.

Ricevo precisi comandi dall' Ecc^{mo}: Sigr^e Ambasc^{re} Sagredo in Francia per un Ritratto della Sigr^a: Infanta, dimandatole da Brienne per nome della Regina Christianissima. Io hò persuaso il Sigr^e. D. Luigi ad honorarmene, quale doppo molte reppliche disse, che non si poteua negare questo fauore ad un Ambasc^{re} della Republica, mentre non voleua sapere, chi me l' hauesse ricercato. Il Quadro si farà per mano di *Velasco* pittore del Rè, et con l'ordinaria paga di 50 Reali, si manderà in Parigi.

9.

15. Oktober.

Aggionsi in ultimo l' obbligo, che tenevo di Francia per il Ritratto della Sigr^a: Infanta, ancorche Ecc^{mi}. SS^{ri}: questo sarà un Quadro, che non servirà ad altro, che ad abbellire una Galleria, et adornare una stanza, mentre vanità grande è quella di meditare, che l' herede della Monarchia possa casarsi in altri paesi, che nelle Spagne. Io ringratio poi con tutta vera humiltà l' EE. VV. che non mi vogliano aggravare di questa spesa, non potendo cert^e sopportare l' estraord^e.

17. December.

Sono stati per ordine di Palazzo inviati i Ritratti di Sua Altezza in Germania, et Fiandra, com' io eseguirò d' ispedire il terzo in Francia, subito che mi sia dato un poco di scanso da questi accuti dolori di gotta.

10.

1654. 21. Januar.

Per non tenere migliori occasioni, hò consignato al corriere di Fiandra il Ritratto della Signora Infanta, in luogo del quale andrebbe di tutta voglia in Francia l' originale; mantenendosi nell' Altezza sua quell' affetto, che naturalmente li proviene dal sangue, e dà una particolare propensione, che professa alla Maestà del Rè suo Germano; mà continuandosi nell' incertezza d' altra posterità, le ragioni di stato vinceranno quelle d'una generosa inclinazione.

11.

25. März.

Non credo già, che siano per alterarsi le commissioni di cotes^t' Ecc^{mo}. Senato, impartitemi in più Ducali, sopra la beneficazione delle spese de' concieri di casa, e ritratto della Sigr^a. Infanta mandato già mesi sono in Francia, mentre presente, che gl' Ecc^{mi}. Signori Regolatori alla Scrittura non lasciano levar i mandati nelle spese predette, si che in tal forma li decreti della Sertà: Vrã restano inosservati con notabile descapito degl' Ambasc^{ri}. Anche l' Ecc^{mo}. Sigr^e: Ambasc^{re}: Sagredo nuovam^{te} mi comanda da parte della Regina Christianissima: che in audienza espressa dimandj al Rè Quindici Ritratti di Casa d' Austria conforme ad una misura inviati. Io l' ho prontamente obbedito, et il Rè con faccia allegra dimostrò il gradimento per questa istanza, et mi rispose le formali parole: Godo molto di

quello mi rappresentate per parte di mia sorella, e ricevo contento, che tenga memoria di queste cose, che passano per di quà; però potrette scrivere in Francia, ch' hò dato l' ordine, acciò che subito siano principiati. Ancora il Sig^r: D. Luigi m' obbligò di far riferire alla Maestà della Regina, che lui sommam^{te}: si rallegrava di quest' incontro, per maggiormente confermare la sua vera devotione, et ossequio.

12.

1654. 16. September.

Nell' atto poi del partire m' aggiunse [il Rè]: Credo, che la Regina di Francia mia sorella vorrà ripigliare la cortesia delli Ritratti, mandati per vostra mano in Parigi, desiderando ancor io gl' altri della Casa Reale, et per quest' effetto vi farò tener la memoria, et le misure per chiederli da mia parte. Io repplicai, che di molto buona voglia mi vedevo honorato delli comandi di S. M., che col primo dispaccio n' haverei fatta l' apertura con il Sig Amb^{re}.

13.

28. October.

L' Ecc^{mo}: Sig^{re}: Ambasc^{re}: Sagredo mi scrive da Parigi, de la Regina Christ^{ma}: l' aveva ricercato per altri quattro Ritratti di casa d' Austria, io li hò dimandati al Sig. D. Luigi, quale m' ha permesso di mandarli a copiare in Palazzo, et ver^{te} abbiamo trovato d' accordo un bel trattenim^{to}. per divertire l' Ambasc^{re}., et accrescere la spesa, senza profitto all' Ecc^{re}: Vre:

14.

1655. 9. October.

Hò presentato questa settimana alla Maestà del Rè li dieci Ritratti, che dalla diligenza dell' Ecc^{mo}: Sig^{re}: Ambasc^{re}: Sagredo mi furono spediti di Francia. Il Rè hà mostrato di gradirli in estremo, dicendomi, che s' aveva consolato molto in vedere la sorella, e nipoti, et che se bene passavano questi torbidi, et amarezze di guerre, tutta volta bisognava sapere, ch' erano Fratelli. Io gli risposi, che assai contento mi ritrovava per la soavità di così dolce espressione; et che le stesse parole l' haverei scritte al mio Collega in Francia, si come faccio all' Ecc^{mo}. Giustiniani; mentre con la sua prudente desterità, anderà instillando nel cuore di questi gran Principi una ben necessaria corrispondenza.

15.

16. October.

La Signora Infante va mendicando pretesti, e passeggiando per le stanze di Palazzo per solo vedere il Ritratto del Rè di Francia, che in attitudine bizzarra, et in habito di Soldato vince senza combattere, e dubito che habbia di già superato il cuore di questa bellissima Principessa.

16.

1656. 4. October.

Domenego Zane.

[Monsù di Liona] Le hà però la generosità del Rè inviato à Parigi il suo Ritratto circondato tutto di diamanti molto grandi, ascendente, per quello divulgano, sopra 12^m Scudi.

II.

Auszüge aus den Briefen des Cardinal-Infanten Don Fernando,
Statthalters von Flandern, an Philipp IV.

(1636—1641.)

Nebst einem Briefe des Conde Duque an den Infanten ¹⁾).

1636.

I.

De Doay á 20 de Noviembre.

Las pinturas que me manda V. M. para la *Torre* que se hagan, está ya *Rubens* encargado dellas y me avisa se han comenzado algunas. En llegando á *Bruselas* daré cuenta mas particular á V. M. del estado en que esto está, y Dios si es servido, en pasando pascua iré yo mismo á Amberes para verlo todo y dar priesa. La obra de la *Torre* ²⁾ es famosa, y si no espanta la caza no hay mas que ver. Yo temo esto, estando tan medio de todas las querencias, si bien acabada la obra de todo se sosegará Dios.

2.

De Bruselas á 6 de Diciembre.

En las pinturas se va trabajando, y *Rubens* está muy encargado de la obra. Díceme las tiene ya muy repartidas á los mejores pintores, pero que él las quiere dibujar todas menos las de *Esneire* ³⁾. Hele dicho lo de los payses, y dice que se ejecutará. Dile licencia para mudar algo desta manera: que en algunos cuatro pequeños piden fabulas de pocas figuras, que querria trocar esto. Yo le he dicho no mude nada hasta que V. M. sepa lo que le parece á *Rubens* y mande lo que se ha de hacer, pues no se perderá tiempo dejando estos cuadros para lo último. Tambien suplico á V. M. me diga si gusta que vaya enviando las pinturas como se fueren acabando, ó si aguardare á que lo estén todas para que vayan juntas. Aun no ha dicho *Rubens* el tiempo en que se acabará la obra, pero yo creo será con poca deferencia al que V. M. manda, y por priesa y solicitud no quedará hasta ir yo mismo á verlas y dar la priesa.

¹⁾ Diese Auszüge sind nach einer Abschrift der Korrespondenz des Cardinal-Infanten gemacht, welche ich in einer grossen Sammlung von Kopien politischer Schriftstücke in der Provinzialbibliothek zu Toledo fand. Die Sammlung stammt aus dem früheren Archiv der Orden von Calatrava und Alcántara, welches sich in einem Saal bei der Kirche El Tránsito, der in eine Ordenskomthurei verwandelten Synagoge befand. Ueber diese Briefe, soweit sie *Rubens* betreffen, habe ich in einem Artikel der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1881 berichtet. Da in dem Buche oft auf ihren Inhalt Bezug genommen wird, der freilich mehr für die *Rubens*-forschung von Interesse ist, so theile ich die Stellen aus der Abschrift hier mit, obwohl die Originale gewiss im Archiv von Simancas noch vorhanden sein werden. Leider fehlte mir die Zeit sie dort aufzusuchen.

²⁾ Das Jagdschlösschen Torre de la Parada im Jagdpark des Pardo.

³⁾ Wahrscheinlich Peter Snayers. Später passt *Esneire* besser zu *Snyders*.

1637.

3.

De Bruselas á 31. de enero.

Las memorias de las pinturas, que V. M. manda se hagan de nuevo, he recibido, y lo que nos toca á nosotros decir en los dibujos se hace cada día. Pero son unas bestias estos pintores, y así temo si saldrán como V. M. manda ello. Se hará toda la diligencia. En las de *Amberes* se trabaja con toda priesa, si bien los yelos no han dado lugar estos días. En el tiempo temo mucho se ha da alargar mas, porque *Rubens* no quiere decir cosa de cierto; solo asegura trabajará él y todos los demás pintores sin perder una ora de tiempo. De acá les damos harta priesa; y en estando la obra mas adelante, iré yo mismo á verla y darles priesa, que es todo lo que está en mi mano.

4.

De Bruselas á 17 de marzo.

Mucha paciencia es menester para estar casi tres meses sin carta de V. M. y nuevas de su salud.

5.

*[Carta del Conde Duque al Infante Cardenal.**De Madrid á 20 de marzo.*

Lo primero es besar á V. A. los piés como cavallerizo mayor por los tiros de caballos, que sin duda de frisiones no es posible verse cosa mas hermosa. Hicieron su entrada en la plaza de *Buen Retiro* á los ojos de Su Mag^d. D. le g., quo se holgó infinito, entrando el señor Joseph Gomez, con su gran talento, y entendimiento gobernandolo y autorizandolo todo. Entraron los caballos con sus camisillas, que sin duda es la mejor cavalleriza que se ha visto.

La tapiceria tambien se presentó al mismo dia, es sin duda riquísima lo mas que he visto y grandísima, y aun dicen que falta un paño que tiene Su Eminencia en Francia.

Los demás presentes hizo en persona el Señor Joseph, y es cosa rara la oratoria (?). El *Principe* nuestro señor está muy contento y agradecidísimo á su presente y á la memoria de V. A., que vive en él, como si ayer hubiera sido la ida de V. A.

Las estatuas y tiendas se esperan con ansia, porque la relacion es grande. Yo beso los piés de V. A. como alcaide por las estatuas, y se pondrán en *Buen Retiro* en memoria de lo que V. A. le honra y su alcaide con tal albaja ¹⁾.

Quando creí que la cuaresma nos descansare, se han continuado las lanzas y estas dobladas, porque el *principe* nuestro señor las corre con los meninos, á los dos, y corremos á pié los que vamos asidos a él, porque no caiga ²⁾.

¹⁾ Siehe Band I, S. 344.

²⁾ In einem Brief vom 10. September 1636 schreibt Olivares über ein weibliches Bildniss: El retrato he visto, y pues está acabado, digo que si tiene cualquier espíritu, quanto mas el que V. A. dice, es menester metella en la letania del *Libera nos Domine*, porque no he visto cosa mas bella. El retrato le adelgaça un poco de garganta, mas parece que lo demás ha credito, que es falta del pintor y no de la muger.

7.

1637. *De Bruselas á 3 de abril.*

Ayer tuve carta de mi hermana, está muy buena, y por asistir á las honras, que me dice lo sintió mucho. Aquí las la semana de Pascua, si Dios es servido, y luego iré á A á las pinturas que tengo nuevas. Se encamina con toda priesa; barán ántes de lo que he escrito á V. M., aunque hasta verlo aseguro. Las de las cazas se hacen aquí de mano de un pintor es famoso. Harto trabajo ha costado á *Velada* darle á entender pero espero saldrán bien, aunque en la del *Oyo de Valdelatas* memoria, y como no la vió *Velada*, en todo se remite á mí.

8.

De Bruselas á de 30 abril.

La Jornada de *Amberes* hice para dar priesa á las pinturas muy adelante y otras al principio, pero son estas las de *Rubens*, sabe es tan diligente que acabará primero que todos, y así me escribí á V. M. En el tiempo no fué posible ajustar nada de lo que me dijeron que no soltarian la obra de las manos; con todo eso Todos Santos, si no es la obra de *Esneyre*, que me dijo habiéndome porque tiene 60 pinturas, y las ha de hacer todas de su mano. Es tico, pero le daremos toda la priesa posible.

9.

De Bruselas á 6 de mayo.

Aseguro á V. M., que todo lo de acá es risa así en materia de fiestas; qué la menor de España es sin comparacion mejor que aquí. La relacion de las máscaras deseo mucho ver, porque es lo que todos escriben.

10.

De Bruselas á 7 de junio.

Gran lástima ha sido se malograre el tiempo de Aranjuez, como V. M. me dice. Acá tambien nos hemos pensado abrasar el campo, haciendo hacer mas calor en España. Ne se hizo poca caza, saliendo al campo, y faltando dos personas tan importantes como *Juan Mateos*, algunos venados he muerto esta primavera, que se salen á desmoger pequeños divididos del grande, y embatiéndolos vuelven por paso de caza es algo flemática, porque estamos tres o cuatro horas en el campo buena ventana, que se puede jugar y rezar el oficio mayor sin el tiempo para dejarlo y tomar el arcabuz sin peligro de ser visto. Me he de un recaudo de mi parte al *Principe*, y le diga, me huelgo mucho de ya tan grande estudiante.

11.

De Bruselas á 24 de junio.

La relacion de las fiestas he leído toda, y no niega en el

¹⁾ Posesion real, agregado al Pardo. Madoz Diccionario.

²⁾ Alonso Martínez de Espinar, Band I, 394 ff.

Cierto, señor, debía de ser cosa rara la máscara, y que no es poca mortificación no haber visto. El nombrar á todos me ha entretenido mucho, porque son conocidos los mas, si bien confieso á V. M., estoy ya muy viejo, pues muchachos que andaban vestidos de frailes, cuando yo salí de ahí, entran ya en fiestas. Cierto todos fueron de su genero lo mejor que se pudo ver, y se vee bien el cuidado que tiene *el Conde* de entretener á A. M., que para poder vivir con salud en lo que V. M. trabaja, todo es menester. El certámen¹⁾ tuvo sus objeciones de *Herrera*, que no le perdonan á nadie estos señores poetas, pero de *Luis Veles* no hubo que decir, porque su buen gusto es de manera que todos pueden callar.

Las pinturas caminan bien; á estas últimas de las cazas se da mucha priesa, como V. M. me lo manda, y el pintor dice que hasta fin de agosto es imposible acabarlos, por haber comenzado tan tarde. Ello no quedará por priesa y cuidado, siendo cosa del gusto de V. M.

Las damas de la *Reina* hicieron el otro día una Comedia; mandóme la fuese á ver, y cierto salieron muy bien vestidas y algunas muy hermosas, que hay dos lo son mucho. Pero lo demás no fue cosa rara, porque la tal comedia era en prosa y sin ningun genero de traza, ni entremeses, ni bailes, en fin ello es todo burla sino las Comedias de España, y esto lo digo sin pasion ninguna.

12.

1637. *Del campo junto á Breda á 11 de agosto.*

En Amberes di gran priesa á las pinturas, todas estarán hechas á mediado el mes que viene, sino con las de *Esneyre*, que es muy flemático y tiene mucho mas obra que todos juntos. No dudo que los hombres de negocios aprietan mucho allá viendo lo que hacen aquí, pero espero que con el cuidado y trabajo de los ministros, particularmente del *Conde*, se ajustará todo como conviene. Parece se pasarían buenos dias en el *Retiro*, y las noches de San Juan y San Pedro serian famosas; confieso á V. M. es gran mortificación acordarse destos ratos y no tener envidia dellos, quando los que aquí se pasan son de todas maneras tan diferentes.

13.

Del campo de Baué á 13 de octubre.

Mucho siento dar tan malas nuevas á V. M. como las que lleva este correo, pero es fuerza sepa V. M. el estado con que estamos, para que mande se remedie para el año que viene, pues ya este no tiene remedio, y aseguro V. M. que, si no se pone todo muy en tiempo, que como tengo escrito á V. M. se puede temer será la última campaña; y yo haré cumplido con representarlo á V. M. tantas veces, y con dar mi vida para su servicio, como lo haré con muchísimo gusto siempre que será menester, queriendo mas morir mil veces, que perder estas provincias á V. M. *Breda* se perdió á mi juicio mal, porque no ha resistido mas de 56 dias, siendo la plaza mas fuerte de Europa, digo de las que no tienen mar y país caudaloso. El gobernador se disculpa con la mucha gente, que le han muerto, y haber gastado la polvora, que siendo 156 mil libras y 20 de salitre segun la cuenta que hacen todos y particularmente el Baron de *Balanson* (que es á quien toca esto), tenia harta para seis meses. Y habiendo salido rendidos 1500 hombres con las armas en la mano, no será tan poco numero, que no pudiese aguardar algun asalto á la

1) Das Dichtertournier in Buen retiro; s. Morel Fatio, L' Espagne p. 603 ff.

Villa, que las fortificaciones de afuera se han defendido muy bien plaza como Breda sin asalto, y aun sin volar las minas, es aunque el coronel *Furdi* es muy acreditado soldado, será á él, que es muy mal ejemplo para los ejércitos de V. M. ver 1

14.

1637. *Del campo de Buien á 2 de noviembre.*

Las pinturas están todas acabadas, menos las de *Esney* año no hay remedio.

Con este ordinario envío á *Paris* por el pasaporte, como espero me no le negarán; y al punto que llegue, partirán, que, estando ya la obra de la *Torre* tan adelante, dejen de l

1638.

15.

De Brusas, á 2 de Enero.

Aunque *Herrera* hace falta para estas cosas, si bien hay otros con el perro de trailla y saben el monte á dedos, que pero no es poco. Y prometo á V. M. que estoy tan nuevo en él, años aquí, que sin uno destos monteros no se puede dar paso, tan llana y el monte tan espeso, que no se ve sino cielo y á

Yo soy uno solo que sino tengo quien me ayude y ac muchos yerros con harto sentimiento mio, pues por el ser siempre la vida con mucho gusto, y si no me faltan los medios, muchos servicios á V. M. Esta campaña si faltare, V. M. lo temerá morir yo el primero habrás cumplido con Dios, con V. M. y c

16.

á 21 de Enero.

Se hizo muy buena caza, y sin duda hubo de haber mas yo esté á los pies de V. M., y á mi gusto es la mayor caza de Andamos á pléito con un gran jabali que nos trae locos con la hace, pero con la nieve que ha caido estos dos dias de nuevo, pagaré. El otro dia maté un lobo muy grande, y otros dos ron que fue la caza muy acomodada, porque se hizo en hora y medio de un cuarto de legua de aquí el monte. Estaban bien; creo e *Herrera* con la relacion de las cazas que hemos hecho; lo cie gran montero, y me hace falta, que suplico á V. M. le mande pueda volver.

El pasaporte para las pinturas tenemos ya aquí y muy am con toda seguridad, pero he reñido un poco con Rubens, porque aunque están acabadas todas, es menester aguardar que se seque se arrollasen, se echarian á perder, y que juzga será menester mes de tiempo, porque ahora como no se ve el sol aquí sino por ser en menos tiempo. Yo lo he pleitado con él todo lo posible, tiende mejor que yo, ha sido fuerza rendirme.

17.

De Brusélas á 10 de marzo.

Las pinturas no pudieron partir anteayer como lo habia esc haránlo mañana sin falta ninguna.

18.

1638. *De Bruselas ii 6 de abril.*

Las pinturas llegarán ahí poco despues que este correo, pues tengo ya aviso de que han pasado de *Paris*, que no ha sido poca virtud de los Franceses tener tanto respeto al pasaporte del Rey. Aquí vuelvo á V. M. la memoria original que vino de ahí con los nombres de los pintores que han hecho las pinturas de mano de Rubens, que en lo limpio que está se echará bien de ver las manos en que han andado. Tambien va la que tiene márgenes de mano de V. M. Dios quiera se haya acertado en toda la obra, que aseguro á V. M. nos ha costado á todos mucho trabajo el darles á entender algunas cosas; y el mio suplico á V. M. con todo encarecimiento me le mande pagar enviándome un retrato de V. M. muy bueno, que seis años de faltar de los pies de V. M. quien se ha criado á ellos, no puede tener otro consuelo, ya que el principal me falta. No me espanta Sr. de que V. M. esté caduco (como se sirve de decirme) con los tiros del *Principe* pues con sola la relacion dellos he llorado yo de ternura, oyendo su desembarazo y buena maña, Dios le bendiga y *g^{de}*, que cierto es cosa rara en sus años. A *Velada* y *Mirabel* lei el capitulo de la carta de S. M. y quedaron locos, y el *principe Thomas* estrañó mucho que de tan pocos años se atreviese á tirar al jabali.

19.

[*Madrid il P. di maggio 1638.*]

È arrivato quà un Aiutante di Cam^a. dell' Infante di Fiandra con un carro di 112. quadri di paesi e pitture boschereccie, che S. A. manda alla M^{ta}. S. per il Ritiro, et per la nuova casa della Parada, che si fabbrica nei Boschi del Pardo. È venuto per terra per la Francia con passaporto del Crist^{mo}. et di passo portò anche un presente di S. A. a quella Regina Regnante sua sorella]

(Schreiben Serrano's im Archivio Mediceo.)

20.

De Amberes á 30 de junio.

La memoria de las pinturas que V. M. manda se hagan nuevas, he dado yo mismo á Rubens, quien las hace todas de su mano por ganar tiempo, y yo me he conformado con él por la mejoría. Ha estado muy trabajado de la gota y así no ha podido acabar la del *Juicio de Paris*, pero está ya muy adelante, y ahora le daremos brava priesa, los dias que yo estuviere aquí, y V. M. me honra de manera dándose por servido de mi cuidado, que cierto es confusion mia. Con todo acuerdo á V. M. me paga mandando á *Velazquez* se de priesa al retrato, que le estimaré como devo y es razon.

21.

De Bruselas á 20 de julio.

En Amberes vi todas las pinturas ya comenzadas que hasta ahora no ha podido trabajar Rubens por la gota, pero ya se da gran priesa, y yo iba los mas dias á su casa, y cuando vuelva allá, haré lo mismo porque no se descuide.

22.

Del campo de Benal (sic) á 30 de setiembre.

Y para lo último he dejado el dar la norabuena á V. M. del nuevo sobrino ¹⁾

¹⁾ Louis XIV, geboren den 5. September 1638.

que cierto parece milagro despues de tantos años. Escribo de contento con el delin y con la razon. Dios quier sea tener una buena paz.

23.

1638. *Del campo de Estevenswert á 13 de octubre.*

A las pinturas doy toda la prisa posible. Rubens esto ha sido la causa de la detencion, pero yo le doy toda llegando á Bruselas será m̃. m̃.

24.

De Bruselas á 11 de diciembre.

Confieso á V. M. que he tenido envidia á los tiros [Francisco de Modena] en su *Aranjuez* y *Balsain*, porque fue le parecieron lindos estos bosques, pues todo lo que yo ví e hay cosa en el mundo como ellos. De *San Lorenzo* no me rado, porque es lo que V. M. sabe, en fin todos los estrange de tal obra. Tambien la fiesta de los toros, por solo de Esp por acá fuera, y á ninguno he oído que la haya visto, que no y la celebre mucho. Si las cañas no se erraren, no hay ma lucido y el ser tambien fiesta nueva para el Duque, le sería d

A *Rubens* hemos tenido oleado, con que las pinturas q atrás, si bien el otro dia me envió á decir que pasada Pascu jar, por ser cosa del gusto de V. M. Las de *Esneyre* van como son pequeñas, se han podido acomodar. V. M. se a por este accidente de Rubens, estuvieran ya allá todas las pin mucha prisa para que gane el tiempo que ha perdido; que lo siento por ver el gusto que V. M. tiene de que se acaben

1639.

25.

De Bruselas á 27 de febrero.

Las pinturas de Rubens van con este correo, harto le bien las medidas, porque no suceda lo que con las de *Esneyre*. del gusto de V. M. porque el danzante jamás las ha hecho m acabada la del Juicio de Paris, que se olvidó en la memoria p correo, porque es muy grande, pero el ordinario haremos q Sin duda ninguna por dho de todos los pintores es la mejor q solo tiene una falta que no ha sido posible que la quiera enm masiado desnudas las tres Diosas, pero dice que es menester para de la pintura. La Venus que está de enmedio es retrato muy p muger que sin duda es lo mejor de lo que ahora hay aquí. cipe suplico á V. M. mande se envie luego, que lo espero con

26.

De Bruselas á 5 de marzo.

Olvidávaseme decir á V. M. como lleva este ordinario la de Paris, que por ser muy grande ha costado mucho trabajo ac seare llegue bien tratada y á gusto de V. M.

27.

1639. *De Bruselas á 26 de mayo.*

El retrato del *Príncipe Dios* le g^{de}. es famoso, y yo quedo loco de contento con él, y B. L. M. á V. M. por la memoria y el favor que me ha hecho de enviármele. Dios le g^{de}. que está lindo muchacho. El mio está ya acabado, pero los Pintores deste país son mas flemáticos que el *Sr. Velasquez*, y así dudo mucho pueda llevarle este ordinario porque ha pedido quince dias de termino pare vestirle.

28.

Del campo el Lilers á 22 de junio.

Las pinturas para la *Bóveda de Palacio* se harán luego, como V. M. manda, y yo B. S. M. con el respeto y sumision que devo por el favor que me hace de darse por servido de mí, y procuraré se acaben muy a tiempo y que se hagan con todo cuidado..

29.

De Gante á 13 de ujlio.

Muy buen remate tuvo la estancia del *Buen Retiro* con la comedia que V. M. se sirve de decir que hubo en el estanque grande, que solo la relacion della es fiesta grande, y como V. M. se entretuviese, podemos consolarnos con esto los que no la hemos visto.

30.

De Gante á 22 de julio.

A las pinturas que V. M. me manda se hiciesen doy toda la priesa posible, y ya están hechos todos los dibujos de mano de *Rubens*, y se repartirán como á él y á *Esneyre* pareciere. Mi retrato lleva este ordinario, que no ha sido poco tenga fin segun la flemma desta gente.

31.

De Amberes á 29 de agosto.

Las pinturas están muy adelante, y ahora que estoy aquí les doy gran priesa. Sin duda se acabarán para cuando V. M. tienc mandado, como no le dé gota á *Rubens*. Todas son de su mano y de *Esneyre*, del uno las figuras y países y del otro los animales.

Ayer fué la fiesta mayor deste lugar que llaman la caramesa, es una procesion bien larga con muchos carros triunfales, á mi parecer mejor que en Bruselas, y despues que ha pasado todo, se van á comer y á beber y para todo en emborracharse, que sin esto no hay fiesta en este país. Cierito que viven como bestias en esta parte.

32.

De Gante á 25 de setiembre.

En las cuatro Pinturas que V. M. manda, está ya trabajando *Rubens* con grande animo de hacellas lindisimas. En el termino de acabarlas no ha querido obligarse á hacer mas de lo que pudiere, teniendo por muy difencil sea para cuando V. M. manda, y tambien dice se atrasarán algo las que estaban haciendo entre él y *Esneyre*, pero V. M. se asegure que por priesa y cuidado no quedará.

33.

De Dunquerque á 7 octubre.

Las Pinturas caminan muy bien, y yo les doy toda la priesa posible.

34.

1639. *De Bruselas á 31 de octubre.*

Por la carta que ha escrito *Rubens* verá V. M. el estado de las pinturas, y yo aseguro á V. M. no me descuidaré en facilitarlas con la priesa posible.

35.

De Bruselas á 8 de noviembre.

El de S. Aberto [Huberto], que es aquí el Patron de buen caza, porque tuvimos una montería en que matamos un ciervo pesó casi diez arrobas, pero no envestia de buena gana con la gente de aquí sí, pero la desta pays tiene mucho cuidado. Creo cierto que si envisten de veras, siendo del tamaño que se necesitan herir muchos caballos. Tambien se corrió una puerca bravo con los perros sin que la pudicemos socorrer. Y despues maté con un perro que si le yerro, nos atropella á *Herrera* y á mi, porque venia corriendo como si fuera un toro. Todo la caza es aquí mucho mas brava que en España, no sé la razon, porque siendo la tierra allá mas caliente hará

36.

De Bruselas á 29 de noviembre.

Beso la mano á V. M. por el favor que me hace en escribirme, yo le estimo como devo. A las de acá se da toda la priesa posible, pero yo reo avisaré á V. M., como me manda las historias que ha comido, yo se descuida en trabajar lindamente, y le he enviado á decirle que escriba, con que espero han de ser famosas. La planta de los árboles y jardines se queda haciendo y estando acabada la enviaré á decirle las particularidades.

1640.

37.

De Bruselas á 10 de Enero.

A las pinturas doy toda la priesa posible, pero ha estado de mala suerte *Rubens*; y así no ha podido trabajar. Con todo hemos podido acabar las grandes, pues los correos no las pueden llevar. Con el tiempo por tierra irán ocho que están ya acabadas y secas, y muy prontas para dar diez, y á las grandes daré toda la priesa posible, por ser cosas de gran importancia.

38.

De Bruselas á 17 de Enero.

Envio á V. M. copia de la carta de *Rubens*, en que dice el estado de las pinturas. Yo le doy toda la priesa posible y no me descuidaré por nada que es lo á que no deseo faltar jamás.

39.

De Bruselas á 5 de abril.

En las Pinturas que V. M. me manda vayan luego ha sido de mala suerte, y es estar *Rubens* gafo de las manos mas ha de un mes que no puede de volver á pintar. Con todo trata de curarse, y con el calor que si no, seria gran lastima se quedasen así estas tres Pinturas. Yo aseguro V. M. se hará todo lo posible, y las diez pequeñas es

40.

1640. *De Bruselas á 2 de mayo.*

Rubens está mejor de sus achaques y me ha ofrecido que estarán acabadas las Pinturas grandes y las diez pequeñas que faltan para la Pascua. Yo le daré toda la priesa posible ya que está en estado de trabajar, y procuraré abrevie mas los terminos, porque estando ya acabada la obra de la pieza nueva, harán gran falta estas Pinturas.

41.

De Bruselas á 20 de mayo.

Las pinturas están en el estado que he dho a V. M. Dáseles toda la priesa posible, y espero que para S. Juan podrán partir, aunque *Rubens* no lo quiere asegurar. Las 10 que faltan para cumplimiento de las 18 están ya en mi aposento, pero por ser algunas grandes no pueden ir con el correo, que así irán todas juntas.

42.

De Gante á 10 de junio.

Rubens murió habrá diez días, que aseguro á V. M. lo he sentido muchísimo por el estado en que están las pinturas, que una de las dos grandes está casi acabada, la otra bosquejada, y las dos menores muy adelante. Conforme esto sirvase V. M. de mandarme lo que gusta que se haga; si las enviare así o si se acabarán acá de otra mano. Dos solos hay aquí que se puede fiar dellos, si bien muy inferiores á *Rubens*. El uno su primer oficial, que hacía las mas de las obras de su amo, pero como estaba siempre delante, no le dejaba errar, y solo no sé lo que hará, que en fin no es mas que un oficial. El otro es *Cray*, un maestro de gran opinion y particularmente de figuras grandes, que es él que hizo el retrato mio que envié á V. M. el año pasado. Era poco amigo de *Rubens*, y así no le encargé ninguna de las pinturas que se enviaron para la *Torre de la Parada*, y no sé si en España habrá algunas suyas. El que hay aquí de provecho es este, y hasta tener respuesta no se hará nada por no errallo.

43.

Del Campo de Reverets (sic) á 23 de setiembre.

Despues que escribí á V. M. sobre las pinturas de *Rubens* he tenido aviso que *Vandeycken* ha de llegar á Amberes para S. Lucas, y siendo tan gran pintor, y tambien su discipulo, me ha parecido suspender el entregárselas á otro hasta hablar con *Vandeicke*, y ver si él las quiere acabar. que no hay duda lo hará mejor que nadie. Pero tiene humor, y así no puedo asegurar nada á V. M. Las que están acabadas irán con los correos, como V. M. me manda, aunque algunas son de tamaño de no las poder llevar, así esperan á ir con las demás y el pasaporte. Las que tiene *Rubens* en su casa son muchas y muy buenas, y por no errar y acertar mejor et gusto de V. M. le envio esta *memoria* de todas, para que me mande lo que fuere servido, que no hay peligro en esperar la respuesta de V. M., porque quieren imprimir esta memoria y enviarla por toda Europa, y no sé cual partido les estará mejor, y así suplico á V. M. me ordene lo que gustare que se haga, que al punto lo ejecutaré.

44.

De Bruselas á 10 de noviembre.

En las pinturas se trabaja con gran priesa y espero se acabarán las tres muy

á priesa. La cuarta estaba solo dibujada de *Rubens*, y *deicken* proseguirla, ni tampoco acabar las otras por mas hecho, que es loco rematado, y así ajustamos que del misma historia hiciese él una á su capricho, con que quedó vió á Inglaterra para traer su casa de asiento. No sé si dije á V. M. no tiene juicio ninguno, yo no me descuidaré cuidado.

1641.

45.

De Bruselas á 2 de hevrero.

Todas las pinturas están ya en mi aposento, que c espero serán del gusto de V. M. Solo aguardo el pasaporte bajador de Venecia vendrá le semana que viene, con que r de aqui á quince dias. Solo falta una de las dos grande priesa posible, y el pintor que la hace ha ofrecido acabarla o poca diligencia.

46.

De Bruselas á 8 de marzo.

Las pinturas parten pasada mañana, que no ha sido tiempo, pero espero han de ser del gusto de V. M. y con si Dios es servido enviaré á V. M. la relacion.

á 9 de marzo.

Las pinturas parten mañana, siendo Dios servido, y en de todas las que van, deseando infinito sean del gusto de acabar. Aqui daré toda la priesa posible.

47.

De Bruselas á 2 de júnio.

Huelgo mucho que las pinturas hayan sido del gusto que faltan se da toda la priesa posible, que es terrible la fle

48.

Del campo de Morbeg á 20 de julio.

La pintura está muy adelante, pero con todo no podrá e agosto, por mas priesa que se da al pintor, pero espero l porque como nuevo procura ganar reputacion, y mas habiendo *Rubens*. V. M. se asegure no me descuidaré en remitirla cu

III.

Aktenstücke des Palastarchivs in Madrid über das in Fraga gemalte Bildniss Philipp IV¹⁾.

(Casa Real, Cuentas de Furriera 1644. Legaje 124. Jornada de Aragon.)

1644 Mayo.

D. Po. de Torres.

Mas mandó su mag^d. que en la cassa, que tenia de apossto. *Diego Velazquez* en *Fraga* se le adereçase y echase una bentana que no la tenía, para que pudiese trauajar y pintar, costó todo, yeso i manos diez Reales.

A primero de Junio 1644 en Fraga mandó su mag^d. que se adereçase el retrete para retratarse por estar muy mal parado, y sin suelos, y cayendose las paredes, que todo el aposento era una campana de chimenea, costó todo y de apuntalarlo, madera, manos y yeso y abrir una ventana vinte y quatro R^s.

Mas se pagaron al dicho carpintero [Pedro Colomo] seis Reales por la echura de un caballo que hiço para que *Diego Velazquez* hiçiese un retrato de su magestad, q̄ asi lo mandó.

Mas al dicho otros seis Reales por dos marcos que hizo para poner en dos Ventanas de el aposento de su mag^d. para retratarse.

Mas tarde en hacerse el retrato tres dias en diferentes veçes se compró cada dia vna carga da espadañas para el suelo, costó cada carga quatro Reales y en todas doze R^s.

Mas mandó su mag^d. que se hiçiese una Caja de madera para imbiar un retrato del *Primo* enano q̄ auia echo *Diego Velazquez*, con dos anjeos vno por dentro, y otro por de fuera, costó diez y seis Reales.

Jullio.

En 1^o. de Jullio mandó su mag^d. que porque la cassa en que viuia *Diego Velazquez* estaba sin puerta, y mal parada, que no podia entrar en ella, se bolviesse aderezar, y echar una puerta, hiçose y costó todo 42 R.

Mas se hiço ma caja de madera para llevar el Retrato que hiço su mag^d. Dios le g^{de}. á la Reyna nuestra señora, y se embolvio en dos anjeos costo todo 16 R.

1) Für die Mittheilung dieser Dokumente, sowie für bereitwillige Erleichterung des Studiums der alten Gemäldeinventare bin ich dem Direktor des Palastarchivs, Señor D. José de Guñmes Willame zu Dank verpflichtet. Für die dort zur Zeit fehlenden Inventare Philipp IV von 1636 und 1666 konnte ich die mir von dem verewigten Cruzada Villaamil geliehenen Abschriften benutzen.

NAMENREGISTEI

A.*)

- Aarsens, Fr., van Sommelsdyck, Voyage II 8. 347.
 Acebal y Escalera II 366. Vgl. Gijon.
 Acquaviva, Card. Trajano d' II 178.
 Adam, Claude II 169.
 Adam, P., St. II 348.
 Adlard, H., St. II 325.
 Admiral v. Castilien, s. Enriquez.
 Aeken, Hieronymus van, s. Bosch.
 Aerschot, Herzog v. II 225.
 Aertsen, Peter I 127.
 Aesop II 358.
 Agostino Veneziano I 45.
 Aguado Galerie I 137. II 25.
 Aguas, Martin de, Bufon II 339.
 Agüero, Benito Manuel de, M. II 263.
 Aguiar, Tomas de, M. II 271.
 Aguila, Graf del I 148.
 Aguilera, S. Pietro Regalado II 354. 383.
 Akademie von Madrid I 234. II 157.
 Alarcon, Juan Ruiz de I 23 f. 169. 208. II 125.
 Alba, Ferdinand v. Toledo I 239. 255. 355. 371.
 Alba, Herzogin v., von Tizian gem. II 228 f.
 Alba, Antonio, Vicekönig I 90. 240.
 Alba, Herzogin (18. Jhd.) II 147.
 Alba u. Berwick Galerie II 41. 303 Palast Alba 369.
 Albano, Francesco I 225. 283 f. 286.
 Albelda, Codex v. I 110.
 Alberti, G. B. degl' I 43. 69. 100.
 Albornoz, Cardinal I 281. II 59.
 Albrecht, Erzherzog I 206. 356. 390.
 Alcabala I 69. 224.
 Alcalá, Fernando, III. Herzog v. I 64. 66. 88 ff. 101. 121. 324. II 230.
 Alcalá, Perafan, I. Herzog, s. Ribera.
 Alcalá de Henares, Colegiata I 219. Bernardas 219.
 Alcalá de Guadaí
 Alcázar, Baltasar
 Alcázar, Luis del
 Alcázar, Melchor
 Aleman, Mateo (I 127. 159. 257
 Alesio, Mateo Per
 Alexander VI I :
 Alexander VII II
 Alfaro, Baltasar de
 Alfaro, Juan de, M 263. 270. seine
 laquez 189. 250
 Alfonso VI I 108
 Alfonso X der W
 Alfonso XI (Jagdb
 Alfonso XII I 18.
 Alfonso v. Ferrara
 Algardi, Alessandr
 Alhambra, Justicias
 Alizeri, Federigo I
 Allori, Cristofano I
 Almanso y Mend
 I 355. II 327.
 Altamira Galerie I
 Alton Towers I 20
 Alumbados in Sev
 Amadeo I (Duca d
 Ametller, Blas I 129
 II 325.
 Ameyden, Römisch
 II 59. 79. 166 ff.
 Amidano G. C., M.
 Amsterdam, Rijksm
 II 130. J. Steen
 317. Antikensaal
 Amulio, Anton, Car
 Angely, d', Bouffon
 Anguisciola, Sofonis
 Anne d'Autriche I
 237. 381. 399 f.
 Annibali, Domenico
 Anton Ulrich v. Br

*) M. = Maler, St. = Kupferstecher.

- Antonius der Abt II 378.
 Antonio, Bastard von Portugal I 363.
 Antonio, Nicolas I 74.
 Antonio el Ingles, Zwerg II 340. 354.
 Antwerpen, Kirmess II 408.
 Apelles I 6. 197.
 Aprile, Ant. M^a. d', genues. Bildhauer I 87.
 Aquila in den Abruzzen II 242.
 Aquilés, Julio, M. I 187.
 Aragonesen II 143.
 Arana de Varflora I 74.
 Aranjuez I 373. 386. II 117. 154. 172. 407.
 Arbasia, Cesar de, M. I 49.
 Arce, Pedro de II 270.
 Arcos, Duque de, Rodrigo Ponz de Leon, Vicekönig II 71. 166. 291.
 Archive Italiens I 19.
 Arenbergh, Baron v. Balançon I 357. 363. II 113. 404.
 Aretino, Pietro I 17. II 5. 336.
 Arfe, Juan de, Silberschmied I 43.
 Argensola, Bartolomé I 91. 196. 209.
 Argenville, d', Abrégé I 14. II 170. 325.
 Argote de Molina I 32. 170. 372. 386. II 337.
 Arguijo, Juan de, Dichter I 30. 256.
 Argaiz, Francisco II 324.
 Arias, Antonio, M. II 198.
 Ariost II 206. 358.
 Aristoteles I 102.
 Ariza, Marques de II 218.
 Arnao de Flándes, Glasmaler I 44.
 Arnao de Vergara, desgl. I 44.
 Arpino, Cav. Joseph d', I 287. 293. II 230.
 Arte en España, Revista de B. A. s. Villaamil.
 Arthois, Jacques d' II 266.
 Arundel, Thomas Graf I 176. II 159. 173.
 Asensio, Francisco I 18. 65. 74.
 Aston Hall (Admiral Pulido) II 74.
 Atienza II 383.
 Atti, Flavio, Gesandter v. Parma I 208. 270. 331. 391. 395.
 Augsburger Galerie (Tintoretto) I 277. II 353.
 August III Churfürst v. Sachsen II 4.
 Aulnoy, Mad. d', Mémoires I 130. 256. II 33. 35 f. 295. 312.
 Ayala, Pictor Christianus eruditus I 423.
 Ayala, Perico de, Bufon II 338.
 Azara, Cav. d' (Innocenz X) II 191.
 Azevedo, Fern. d', Erzbischof v. Burgos I 177.
 Azzolini, Dezio, Cardinal II 83.
- B.**
- Bacon, Lord Francis I 409.
 Badoer, Alberto, venez. Gesandter II 88. 334.
 Baglione, Gio., Vite I 233. 365. II 230.
 Baglioni, Michelangelo, toscan. Gesandter I 311. 313.
 Balançon s. Arenbergh.
 Balbi, Franc. M^a. II 113.
 Balduin, Carlos, Conserge I 216.
 Balsain, Jagdrevier I 370 373. 407.
 Balthasar Carlos, Prinz I 389. II 34. 39. 127 ff. 146. 402—408.
 Bankes, Walter Rudolph, Gemälde-Galerie, s. Kingston Lacy, Dorset.
 Barajas, Graf v. I 130.
 Baratta, Francesco II 169.
 Barbaro, Pater II 160.
 Barberini, Cardinal Francesco I 279 ff. 284 f. II 165.
 Barbola, Mari, Zwergin II 313.
 Barcelona, Dalmau I 38. Museum 65. 286.
 Barocci, Fed. I 76. 125. 289.
 Barozzi s. Vignola.
 Barrière, Dominique St. II 166.
 Basadonna, Piero, venez. Gesandter I 26. 192. 194. II 94. 157. 286. 351.
 Bass, Major Edward II 238.
 Bassano I 76. 81. 98. 344. II 229. 240.
 Baya de Todos Santos I 348.
 Bazan, Alvar de I 32. 270. 348. 358. II 69.
 Bazan, Bufon II 390.
 Beaumont, Sir George II 12.
 Becerra, Gaspar I 43 f. 50. 187. 370. Soledad 403. II 20.
 Beck, Daniel II 158.
 Beckford, W. I 309.
 Beer, Maria Eugenia de, Kupferstecherin I 82.
 Bellini, Gian I 4.
 Bellori, G. P. I 73.
 Benavente, J. Alf. Pimentel Graf v. I 173. II 74. 240.
 Benavente, Antonio Alonso Pimentel II 74 ff.
 Benavides, Luis de, span. Gesandter in Venedig I 273.
 Berchem, Nic. I 144.
 Berettini, Pietro, da Cortona II 170. 190.
 Bergamasco s. Castelo.
 Berghe, Graf van den I 363.
 Berlanga II 383.
 Berlin, königl. Gemäldegalerie. Roelas I, 54. Zurbaran 154. Al. Cano 156. Inf. Maria 311 ff. 393. Damenbildniss II 29 ff. Ordensritter 87 f. Cardinal 83. Borro 350 f. Zwerg 354.
 Bermudez, Cean I 13. 52 f. 57. 413. 426. II 50. 93. 110. 121. 146. 274.
 Bernini, Lorenzo I 107. 286. 254. II 48. 167 f. 172 f. Arbeiten für Madrid und Porträts 174.
 Bernini, Pietro I 288.
 Berruguete, Alonso I 43 f. 50 f. 96 f. 268.

Beuckelaer, Joachim I 127.
 Beulé, Ch. E. I 4. II 111. 279. 366.
 Bianchi, Baldassare, M. II 205.
 Bianco, Baccio del I 342 f.
 Bibaldo, Gerónimo II 192.
 Bichi, Alessandro, Cardinal II 159.
 Bidasoá, Fasaneninsel II 385 f.
 Blanc, Charles I 4. 9. 10. 16. 112. 402.
 413. II 112. 132. 274. 278. 280. 282.
 326.
 Blenheim Galerie I 318.
 Bobo de Coria, El II 356.
 Bocanegra, Fray Athanasio I 405. II 20.
 Bocangel, Gabriel II 32.
 Bockhorst, Jan van (Langejan) I 398.
 Bode, W. I 203. 263.
 Bodegones (Küchenstücke) I 60 ff. 126 ff.
 Boerne, Ludwig I 18.
 Boileau II 336
 Boisel, Voyage d'Espagne I 179. 353.
 Bologna, Gian (Mercur) I 296.
 Bologna, Palast des Gonfaloniere u. Museum II 171. S. Domenico; Oratorio di S. Giuseppe 201.
 Bolognesische Schule I 230.
 Bolognus, Franc., St. II 38.
 Bonarroti, Lodovico I 111.
Bonarroti, Michelangelo I 42. 47. 58.
 68. 74—77. 96 ff. 118. 123. 224. 226.
 253. 426 f. Kapitól II 168. 193.
 Moses 194.
 Bonatti, Celiero, mantuan. Gesandter I 159.
 208. II 33.
 Bonelli, Legat Pius IV I 190.
 Bononi, Carlo, M. I 151.
 Bonzi, Pó. Pó., il Gobbo II 84.
 Borgofña, Felipe de I 40. 44
 Borja, San Francisco II 34. 146.
 Borja, Melchor, Cardinal II 54 ff. 66.
 Borja, Rodrigo s. Alexander VI II 54.
 Borro, Alessandro del I 341. II 350 f.
 Borromeo, Carlo II 62.
 Borromino, Franc. II 167.
 Borrónes I 99. II 273 ff.
 Boscano, Juan I 30.
 Bosch, Hieronymus van Acken gen. H. I 188.
 Boschini, Marco I 274 f. II 158 ff. 175.
 273.
 Bossaert, Th. Willeborts I 398.
 Bossuet I 365. II 33. 35.
 Bottari, Gio. II 178.
 Bouchardon, Edmé II 103.
 Boulanger, Jean, M. I 65. II 205.
 Bouts, Dierik I 38.
 Bouttats, Balthasar, St. II 43.
 Bowood; Marquis of Lansdowne II 20.
 148 f.
 Boydell, John II 109.
 Bragadin, Procurator II 160.
 Bramante I 43. 289.
 Brandano, Ferd. II 166. 192.

Branden, F. Jos. van den I 398.
 Braunschweig, Galerie (Spinola) I 361.
 Bravo, Pedro, Musiker I 104.
 Brend'amour, R. I 21.
 Bribiesca; S. Clara II 384.
 Brigida del Rio II 340.
 Brill, Paul II 12. 240.
 Bronzino, Angelo I 218.
 Broomhall, Schottland (Lord Elgin) II 113.
 309.
 Brücke, E. II 276.
 Brueghel, Peter I 127. II 13. 225 f. 241.
 Bruna, Franc. Sammlung in Sevilla II 44.
 Buchanan, W. II 120.
 Buckingham, Duke of I 235. 312. Galerie 77. II 353.
Buen Retiro I 334 ff. 368. 401. II 109.
 154. 169. 208. 210. 286. 344. 346.
 377.
 Buenostro, Andrés de I 107.
 Buoncompagni, Girolamo II 200.
 Burckhardt, Jakob, Cicerone I 295. 301.
 II 201.
Burger, W. I 4. 16. 57. 117. 119. 123.
 138. 203. 234. 313. 332. 354. 415 f.
 418. II 4 f. 6. 12. 25. 73. 103. 115.
 131 f. 150. 264. 276. 282. 319. 363.
 366. 370.
 Burgos Mantilla, Franc. de, M. II. 215.
 271.
 Burgos II 383 f.
 Burgundische Hofhaltung I 179.
 Burleigh House (Marq. of Exeter) II 82.
 Burnet, John I 13. 204. II 106. 276.
 Butron, Juan de I 225.

C.

Caballero, D. Pedro, el Mariscal I 46.
 Cabella, Franc. Gutierrez II 215.
 Caderita, Marques de I 348.
 Cagliari, Joseph I 273. Paul C., s. Paul Veronese.
 Caimo, Norberto (Il vago italiano) I 129.
 Calabaças el Bufon, II 346.
Calderon de la Barca, D. Pedro I 6.
 171 f. 178. 193. 198. 226. 256. 334.
 Circe 341 f. Perseus 342. Breda 345.
 362. 364. Wallenstein 345. Ueber Frauen II 18 f. 21. 23. 27 f. 33. 42. 74.
 88. 95. 99. 113. 125. 128. 137. Bildniss 270. 274. 285 f. 307. Autos 335.
 341. 343.
 Calderon, Rodrigo I 237. II 226.
 Callot, Jacques I 340. 357. 379. II 144.
 206.
 Calvi, Lazzaro, M. II 200.
 Camaron, Lithograph II 45.
 Cambiaso, Luca II 233 ff. 243.
 Cambridge (Murillo) I 406.
 Camilo, Francisco, M. II 190.
 Camoens, Luis de I 226. II 287.

- Campana, Pedro** (Kempencer) I 44. 45. 94. 103. 111. 114.
Campori, Graf, Giuseppe I 77. 395. II 67. 299. 325.
Cancellieri, Francesco II 167.
Candolfi, Franc. I 341.
Cano, Alonso I 107. 118. 155. 195. 401 ff. 417. 419. 422. II 20. 43. 48. 50. 198. 215. 232. 287.
Canovas del Castillo II 8.
Cantelmo, Andrea II 91.
Cantoral, Lomes de I 30.
Cafete, M. II 245.
Caracci I 283. II 277.
Caracci, Agostino I 273. 322.
Caracci, Annibale II 202. 241.
Caraffa, Carlo, Nuntius II 160.
Caravaggio, M. A. da, I 60. 75. 82 f. 120 f. 137. 145. 228. 287. 302. 305. 322. 410.
Carbonell, Alonso, Architekt I 339. II 218.
Cárdenas, Alonso de, Gesandter in London I 197. II 238.
Cárdenas, Jáime de, s. Nájera.
Cárdenas der Stierkämpfer II 345.
Carderera, Valentin I 13. 28. 35. 107. 109. 127. 394 f. II 60. 101.
Cardona, Lusigniano, D. Nic. de II 77.
Carducho, Bartolomé I 220.
Carducho, Vicente I 13. 17. 67. 173. 187. 216. 217 ff. Diálogos 223 ff. 331. 415. II 12. 157. 229.
Carignan, Marie, Prinzessin von I 378. II 31.
Carl V I 30 f. 45. 50. 87. 169. 181. 205. 370. 372. 376. 380. Bildniss II 228 f. 236. Leiche 237. 239. 336 f.
D. Carlos, Sohn Philipp II I 167. 180. 189.
D. Carlos, Sohn Philipp III I 205 ff. 390.
Carl II I 167. 180. 372. II 141. 363. 391 ff.
Carl IV II 357.
Carl II von Mantua II 158.
Carl I Stuart (Prinz von Wales) I 176 f. 215 f. 312. II 65 f. 75. 138. 158. 238 ff. 250. 259 f.
Carl II von England II 239.
Carl Emanuel von Savoyen I 269. Reiterstatuette II 90.
Carleton, Sir Dudley I 240.
Carlisle, Earl of, s. Castle Howard.
Carmona, Salvator, St. I 261. 421. II 43.
Carmona in Andalusien I 41. 47.
Carnero, Antonio, königl. Secretär II 355.
Caro, Rodrigo I 26. 28. 30. 33. 68. 73.
Caroselli, Angelo, röm. Maler II 169.
Carpi, Girolamo da I 64.
Carpio, Marqués del I 381.
Carranza, Erzbischof v. Toledo I 49.
Carreno, Juan de I 164. 167. 216. 241 f. II 83. 209 f. 263. 294. 310. 362 f. 389 ff.
Casale, Belagerung I 360.
Casolari II 66.
Casseler Galerie I 121. Löwenburg II 90.
Castel Gandolfo I 202.
Castel Rodrigo, Cristobal, Marques v. II 80.
Castel Rodrigo, Manuel I 214. II 78 ff.
Castelo, Juan Bautista I 187.
Castelo, Felix I 348.
Castelvetro, Lodovico, Dichter II 206.
Castiglione del Lago II 351.
Castiglione, Balthasar II 19.
Castiglione, Vieri, tosc. Gesandter II 342.
Castillo Antonio del I 140. II 250. 270. 408.
Castillo, Juan del I 118. 155. 406.
Castillo, Leonardo del (Viage) II 381.
Castle Howard I 150. Baltasar II 129. Pareja 179. Marianne 196. 265. 294. 309.
Castrillo, Graf v. II 234. 242.
Castro, Adolfo de I 7. II 244 ff.
Castro, D. Pedro de, Erzbischof v. Sevilla I 33. 142.
Catalina Tochter Phil. II I 372.
Catalina die Portugiesin II 340.
Cavalieri, Tommaso de' II 194.
Cavazza, Cesare I 395.
Cavendish, William, Duke of Newcastle II 88.
Caxesi, Eugenio I 165. 187. 219 f. 230. 252 ff. 347 f. 359. II 229.
Cea, Herzog v. II 340.
Cecchini, Franc., St. II 324.
Celestina, La, Tragicomedia I 6. II 372.
Celio, Gasparo, M. I 287.
Cepero, Lopez, Canonicus I 142. Galerie Herrera I 60. Pacheco 68. V. II 292.
Cerezo, Mateo I 412. 416. II 263.
Ceron, Antonio II 327.
Cerquozzi, M. A. II 169.
Cervantes, Juan de, Erzbischof v. Sevilla I 36.
Cervantes, Miguel I 6 f. 28. 32. Bildniss? 65. 96. 371. Buscapié II 256. 338. 358. 360.
Cesare Ignazio d'Este, I 395. II 325.
Céspedes, Gonzalo de I 199.
Céspedes, Pablo de I 33. 42. 44. 49 ff. 66 f. 99 ff. 102. 114. 414. 419. II 87.
Cetina, Gutierrez de I 31 f.
Chamfort I 254.
Chartres, Herzog Louis v. II 372.
Châlons, Simon von, M. I 45.
Chantelou, M. de II 171.
Chevreuse, Duchesse de I 378. 385. II 30. 38.
Chinchilla, Anibal (Gil Blas) II 348.
Chinchon, Condesa de I 421.
Christine von Schweden II 98. 158.
Churton, Edward I 163.

Cid, Miguel de I 68. 142. 144.
 Cincinato, Diego I 88. 187. 285.
 Cincinato, Romulo I 88. 219. II 230.
 383.
 Cioli, Ball I 194.
 Cisneros s. Ximenes.
 Cittadini, Pierfrancesco, Blumenmaler
 II 205.
 Clam-Gallas, Gräfin II 84.
 Clare, Earl of I 136.
 Clarendon, Earl of (Sir Edward Hyde)
 II 239. 288.
 Claude le Lorrain I 284.
 Claudius, Apotheose des Kaisers II 196.
 Clemens VII Medici I 280.
 Clemens VIII Aldobrandini II 194.
 Clemens XII Corsini II 194.
 Clouwet, Peter, St. II 44. Albert 83.
 Clovio, Giulio I 77. 91.
 Cobos, Franc. de los, I 38. 229. 239.
 Cobos, Frau des vorigen II 228 f.
 Cock, Heinrich I 335.
 Cock, Hieronymus I 300. II 266.
 Coxcycen, Michel I 45.
 Coello, Antonio, Dichter I 345.
 Coello, Claudio I 250. II 164. 263. 295.
 383 f. 392.
 Coesvelt-Galerie I 119.
 Colalto, General I 269.
 Colares, Marques de I 108.
 Collantes, Francisco I 344.
 Colnaghi, P. II 48.
 Coloma, Carlos I 348. 363. II 69.
 Colombini, C., St. II 325.
 Colon, Cristóbal I 23. 86.
 Colon, Hernan I 28. 34.
 Colonna, Anna I 241.
 Colonna, Filippo I 281.
 Colonna, Cardinal Girolamo I 162. II 196.
 Colonna, Angelo Michele, Bolognes. De-
 corationsmaler II 197 ff. 398.
 Colvin, Sidney I 406.
 Colyns de Nole, Adrian, Bildhauer I 53.
 Comte, Le, Charles Philippe I 363.
 Condé I 350. II 70.
 Conde Lucanor I 32.
 Congreve, William II 324.
 Constable, John II 12.
 Contarini, Alvise, Gesandter I 194. II 111.
 Contarini, Giorgio I 194. 396.
 Contreras, F. Ruiz de II 77. 213.
 Coques, Gonzalez I 203.
 Cordoba, Fernando de I 423.
 Cordova, Juan de, M. I 38.
 Cordoba I 38. Cathedrale 47. 49. II 338.
 S. Marta 39. Museum I 141. 423.
 S. Miguel 308.
 Cornaro, Giovanni, Doge, I 272.
 Cornaro, Lodovico I 79.
 Cornelio, Cristobal, Bufon II 339.
 Corner, Alvise, Gesandter I 333. 336 f.
 358.

II.

Corner, Juan, Gesandter I 206. 210.
 256.
 Corral, Cristobal del I 81; dessen Frau 40.
 Correggio, I 44. 46. 49. 101. 130. 150.
 176. 322. 403. II 38. 64 f. 119. 203.
 207. 228. 241. 252. 368. 372 f. 398.
 Cort, Cornelius, St. I 75. 91. 279. 302.
 Corte, Juan de la, M. I 344. 348. II 269.
 Corte Real, Marques de II 79.
 Cortés, Ferdinand II 348.
 Cortona, Pietro di I 293. II 159.
 Cospi, Marchese II 206.
 Cossiers, Jan, M. I 398.
 Cotan, Fray Juan Sanchez, M. I 222.
 Cottington, Sir Francis I 177. 216.
 Coustou, Nicole I 53.
 Covarrúbias, Alonso de, Architekt I 43.
 181. II 383.
 Crayer, Gaspar de I 390. II 97. 114. 410.
 Crescenzi, Gio. Ba., auch Marques de
 la Torre I 173. 177. 232. 287. 338.
 II 236.
 Crespi, Daniel I 122. II 206.
 Crivelli, Carlo I 40.
 Cross, Michel, M. I 216.
 Cruz, Manuel de la, Costümwerk I 131.
 338. 343.
 Cruz, Melchor de la, Floresta de apo-
 stegmas II 338. 343.
 Cuelbis, Diego, Reise I 24. 29. 189.
 Cuenca II 101.
 Cueva, Juan de la, Dichter I 32. 88.
 Cuevas, Pedro de las, M. I 118.
 Cumberland, Richard I 14. 119. 307.
 415. II 117.
 Cunningham, Allan II 281.
 Curtis, Charles B. I 18. 258. II 180.
 322. u. passim.
 Curtis, Girolamo, gen. il Dentone II 201.
 Czernin, Graf, Galerie I 68.

D.

Dalay, Mauro I 133.
 Dalmau; Luis de, I 38.
 Danchart, Maestre, Bildschnitzer I 37.
 Dante I 4. II 367.
 Dauphin, Olivier II 205.
 Dávila, Gil Gonzalez II 217. 228.
 Davillier, Baron Charles II 245.
 Delacroix, Eugène I 57. 65.
 Delahante-Auction II 119.
 Delboete, St. II 325.
 Deriksen, Philipp, M. I 408.
 Desolle, General II 106.
 Despuig, Juan II 324.
 Detmold II 273.
 Dialog über die Malerei I 85 ff.
 Diaz del Valle, Lazaro I 14. II 235.
 271.
 Dickens, Charles I 197.
 S. Diego I 410.

Dietrichstein, Cardinal II 84.
 Diderot, D. I 153. II 273.
 Does, Anton van der II 46.
 Dolce, Carlo I 5. 69. 97.
 Domenichino I 54. 283. 293. 319. 322.
 II 24. 162.
 Domenico Alessandro Florentino I 37.
 Doria, Andreas II 189.
 Doria, Antonio II 200.
 Dornauszieher I 190. II 195. 197.
 Dossi, Dosso II 64.
 Dow, Gerhard I 3.
 Dozy, R. I 7.
 Dresden, Galerie I 13. Roelas 53. Greco
 76. Zurbaran 154. Rubens 246. V. 395.
 II V. 77. V. 118.
 Duca, Giacomo del I 194.
 Duck, A. le I 140.
 Dürer, Albrecht I 8. 69. 72. 103. 117.
 415. 419. II 284.
 Dughet, Anne-Marie I 284.
 Dughet, Gaspard II 380.
 Duparc, Sammlung II 85.
 Dupuy, M., Rubens' Freund I 237.
 Dyck, A. van I 107. 203. 240. 250.
 361. 407. 416. II 7. 12. 53. 113. 155.
 188. 225. 229. 239. 264. 345. 410 f.

E.

Earlom, Richard I 109.
 Ebro I 143.
 Ecija in Andalusien I 41. 47.
 Edinburgh, Galerie (Carducho) I 221.
 Egerton, Lord Francis II 123.
 Elisabeth von England I 256.
 Elisabeth Farnese II 299.
 S. Elisabeth von Portugal II 144.
 Emanuel, König von Portugal I 189.
 Emanuel, Prinz von Portugal I 363.
 Encina, Juan de I 86.
 Engelbert v. Nassau I 355.
 Engerth, Eduard v. II 306. 308.
 Enriquez, J. Alf. de Cabrera, Admiral v.
 Castilien II 174. 241 f. 301.
 Erasmus v. Rotterdam II 341.
 Ercilla, La Araucana I 6.
 Erfurt, Museum I 293.
 Ermitage, s. St. Petersburg.
 Escalante, Juan Ant. I 109. II 263.
 Escalona, Jagdrevier I 273.
 Escorial I 75. 187. 326. 373. II 139.
 190. 227. 407. Pantheon 235 ff. Sa-
 cristei 242 ff. Altar S. Forma 392.
 Espina, Juan de I 174. 176.
 Espinel, Vicente I 127.
 Espinosa, Juan de, Prediger I 33.
 Este, s. Franz II.
 Estofado-Sculptur I 64.
 Estroza, s. Strozzi.
 Evangeliarium, Syrisches I 419.
 Evelyn, Diary I 280. 297 f. II 195.

Exeter, Marquis of, s. Burleigh House.
 Eyck, Jan van I 38. 42. 103. 159. 188.
 331. 398. II 277. 284.
 Eynden, Hubert van der, Bildhauer II 53.
 Eysenhardt, Franz I 420.

F.

Falk, Jeremias I 302.
 Farrar, H. I 32 f.
 Febvre, A., II 292.
 Feria, Herzog von I 348. II 69. 200.
 Fernan Nuñez, Herzog v. II 109.
 Ferdinand I der Grosse I 108.
 Ferdinand III I 36.
 Ferdinand VII I 14. 130. 421. II 292.
 Ferdinand I, Kaiser I 189. II 228.
 Ferdinand II, Kaiser I 269. 283. II 57.
 90.
 Ferdinand III, Kaiser I 314. 368.
 Ferdinand I, Grossherzog von Toscana
 I 278. 311. 317. II 65. 155. 158. 160.
 351.
 Ferdinand, Cardinal-Infant I 164. 252.
 344. 346. 350. 368 f. 376. 379. Bild-
 niss 389 f. 394. 397. II 97. 130 f. 229.
 272. Auszüge aus s. Correspondenz
 401 ff.
 Ferdinand Thomas, Infant II 308.
 Fernandez, Alejo, M. I 39 f. 42 f. 423.
 Fernandez, Pedro Aleman, Bildschnitzer
 I 37. 39.
 Fernandez, Luis, M. I 57. 63. 117.
 Fernandez de Guadalupe, Pedro, M I 41.
 Fernandez Navarrete, gen. el Mudo
 I 44. 75 ff. 96. II 323.
 S. Fernando, Herzog v. I 421.
 Ferrata, Ercole, Bildhauer II 172.
 Ferrer, Gerónimo, Bildhauer II 196.
 Ferrer, S. Vicente II 54.
 Ferrières II 41. 126 f.
 Fiammingo, s. Quesnoy.
 Fiesole, Fra Angelico da I 4.
 Figueroa, Juan de Fonseca y I 162 f.
 Finelli, Julian II 161.
 Flandes, Juan de I 38.
 Flandrische Malerei I 42. 102
 Flügel II 334 f. 353.
 Florentia, Pater S. J. I 160. 189.
 Florenz: Biblioteca Magliabech. I 179.
 Gemäldegalerie der Uffizien und des
 Pitti, Philipp IV I 241. II 37. (84.)
 90. 97. Bildniss Leo X 187. v. Dyck
 188. Velazquez 324 ff. Pitti, Säle;
 Ariadne I 298. Decorative Malerei
 II 200. 206.
 Flores Dávila, Marques de I 215.
 Fogliani, Lodovico, II 206.
 Fonati, D. Gerónimo, Buffo II 340. 350.
 Fonseca, Alonso de II 383.
 Fontainebleau II 156.
 Fontana, Jul. Cesar I 312.

- Ford, Richard I** 15. 19. 112 f. 149. 258.
 306. II 22. 37. 121. 130. 273. 363.
Fortuny, Mariano II 245. 325.
Foscarini, P. II 391.
Foucard, Cesare II 69.
Fraga II 91. 412.
Frances, El, Narr II 338.
Francisco de Asis I 136. II 295. 368.
Francisco de Hollanda I 255.
Frangipani I 299.
Frankfurter Galerie I 12. 294. II 60. 304.
Franz, der heilige I 407.
Franz I von Frankreich I 180. 184.
 II 155.
Franz II von Este II 62. 158. 200. 205.
 342. 397. 407.
S. Franz Xaver I 64.
Frias, Herzog v. II 123. 383.
Friedrich der Grosse I 194.
Frizzoni, Gustavo II 9. 78.
Fruella, König I 108.
Frutet, Francisco I 45.
S. Fruto II 380.
Fuensaldaña, Kloster (Rubens) I 238.
Fuensalida, Gaspar de I 246. II 215.
 218. 388.
Fuenterabia I 69 ff. II 384. 386.
Fures y Muñoz, Gerónimo I 177.
- G.**
- Gabriel, Infant D. II** 147.
Gachard, H. I 235.
Gainsborough, Thomas I 384.
Galilei, G. I 282. 342.
Galindo, D. Beatriz (la Latina) I 168.
Galle, Cornelius, St. I 214. 315. II 314.
Gallegos, Fernan I 38.
Gambazo, der blinde Bildhauer I 324.
Gandia, Francisco, Herzog v., s. Borja.
Gandia, Palast Borgia II 60.
Garay, Juan II 75.
Garcia, Cristóbal I 101.
Garcilaso de la Vega I 30. 32. 96.
 II 287.
Gato de Lema, Nicolas II 292.
Gaultier, L. St. II 36.
Gautier, Théophile I 16. 368. II 315.
Gaviria, Cristóbal de II 301.
Gaxi, Rutilio, Bildhauer I 173. 331.
Gazini, Pace, genres. Bildhauer I 86 f.
Gelvez, Gräfin Leonor I 30.
Genter Altarwerk I 188. **S. Peter II** 379.
Gentileschi, Artemisia I 101. 162. II 229.
Gentileschi, Orazio I 293.
Genua I 157. II 207. 398. **Renaissance-**
sculptur I 86 f.
Genua: Pal. Balbi I 361. II 113. 201.
Pal. Balbi Senarega II 85. **Pal. An-**
drea Doria I 242. **Pal. Doria Spinola**
II 200. **Durazzo I** 242. 361. **Serra**
I 367.
- S. Georg, Legende I** 92.
Georg, Prinz von Wales I 254.
Gerbier, Balthasar I 215. 235. 245. 314.
 II 239.
Germonio, Anastasio, savoy. Gesandter
I 312.
Ghelli, Raimondo II 197.
Ghisi, Kupferstecher I 48. 91.
Gian Bologna, Reiterstatuen II 90.
Gijon, Instituto Asturiano, Handzeich-
nungen I 13. 382. 426. II 366.
Gil Blas II 113. 348.
Giordano, Luca I 339. II 262. 283. 319.
 358.
Giorgione I 95. 152. II 241.
Giron, D. Fernando I 347.
Giustiniani, Girolamo, Relation u. De-
peschen I 333. 373. II 55. 79. 125.
 166. 222. 296. 400.
Giustiniani, Marchese Vincenzo I 287.
Godoy, Manuel (Friedensfürst) II 120.
 326. 372.
Goetens, Damian II 382.
Goethe I 128. 250. II 232. 279. 285.
 370.
Goltzius, H. I 125.
Gomez, Emanuel, Bufon II 342.
Gomez, Joseph, Stallmeister II 402.
Gomez de Mora, Architekt I 404.
Gondomar, Graf v. I 161.
Góngora, Luis de I 109. 162. 171. 196.
 226. 313.
Gonzaga, Vincenzo, Herzog I 269. II 341.
Gonzalez, Bartolomé, M. I 56. 165. 167.
 II 116.
Gonzalez, Francisco, Mattenflechter I 220.
Gonzalez, Joseph, Sammlung I 175. 314.
Gonzalez de Leon, Feliz I 68.
Gonzalez de Villanueva, Jerónimo, Dich-
ter I 164.
Gonzalo de Cordoba I 269. 348. 358.
 363.
Gordon Gallery, Edinburgh II 192.
Gotha, Galerie II 136.
Gouwi, Jakob Peter, Rubensschüler
I 398.
Gower, Lord Ronald I 314. II 180.
Goya I 133. 261. 383. II 54. 83. 110.
 355.
Goyena, José II 325.
Grammont, Herzog v. I 186. 353. II 215.
 300. 308. 326.
Granada, Cathedrale I 38. 222. 400. 403.
Grantham, Lord I 384.
Granvella, Cardinal I 173. 419. II 56.
Gratz, Kais. Burg II 308.
Greco, El (Domenico Theotokópuli) I 67
 76 ff. 79. 100 f. 103. 112. 118. 224.
 II 20. 53. 268. 375.
Gregorovius, Ferd. II 55.
Grignano, Lodovico II 245 f.
Grimaldi, G. Franc. II 168.

Grimaldi, Maria II 344.
 Grimani Calerge, Vincenzo I 272. II 159.
 396.
 Gripsholm, Schloss bei Stockholm II 98.
 Gritti, Andrea, Doge I 239.
 Guadalupe, Kloster I 156. 218. 221. 411.
 Guardia, La, Kapelle I 220.
 Guarini, Battista II 206.
 Guêmes Willame, José de I 180. 412.
 Guercino da Cento I 283. 293 322.
 II 64. 169.
 Guerra y Orbe, Aureliano II 43.
 Guerrero, El Maestro Francisco, Musiker
 I 33. 104.
 Guevara, Felipe de I 51. 128. 152.
 Guevara, Velez de I 196.
 Guicciardini, Francesco I 193.
 Guidi, Camillo, Modenes. Resident II 8.
 21. 120. 123. 225. 234. 240. 269.
 Guidi, Domenico, Bildhauer II 171 f. 237.
 Guillen, Diego, Bildhauer II 384.
 Gustav Adolf v. Schweden I 282.
 Gutierrez, Pedro, Tapicero II 327.
 Gutierrez de la Vega I 371.
 Guzman el Bueno I 212.
 Guzman el Bueno, Alonso Perez de, Pa-
 triarch beider Indien II 387.
 Guzman de Alfarache, s. Aleman.

H.

Haag, Galerie (D. Balthasar) II 139. 150.
 Hals, Franz I 122. 401. II 279.
 Hamann, Joh. Georg II 46.
 Hamen, van der I 331.
 Hamilton, Sir William I 163.
 Hamilton Gallery I 79. II 105.
 Hamptoncourt: Pantoja I 316. Phil. IV
 u. Isabella II 37. 104. Zwerg 339. 353.
 Harison, Holzändler II 238.
 Haro, D. Luis de I 197. 381. II 126 f.
 155. 207. 213. 226. 233. 239. 255.
 298. 301. 307. 326. 347. 398. 400.
 Haro, Da. Antonia de II 21. 40. 342.
 Harrach, Graf Ferd. Bonaventura, Tage-
 buch I 175. 187. 216 f. 371. 410.
 Galerie II 265. 295. 391.
 Hautepenne II 355.
 Hawthorne, Nathaniel II 21.
 Hazan, Architekt I 168.
 Heemskerck, Martin I 45.
 Heinrich IV v. Castilien I 182. 335.
 Heinrich VIII v. England II 5.
 Heinrich IV v. Frankreich II 32. Sta-
 tue 90.
 Heinrich Friedrich v. Oranien II 356.
 Heinze, Theodor II 94.
 Heliche, Marques de II 133. 209 f.
 Henriette Marie v. England II 31. 344.
 353.
 Herrera, Fernando de I 30—34. 94. 96.
 127.

Herrera, Francisco de I 56 ff. 103. 111 f.
 155. 401.
 Herrera, Francisco de, d. J. I 58. 127.
 Herrera el Rubio I 127.
 Herrera, Juan de, Architekt I 27.
 Herrera, Sebastian de I 220.
 Herrera Barnuevo, Sébastian de II 287.
 Herrera der Jäger I 391. 404—9.
 Heytesbury, Lord I 262. II 20.
 Hofman, E. T. A. II 177.
 Hogarth, W. II 144. 333. 359.
 Holbein II 46.
 Holach, Graf v. I 355.
 Hollar, Wenzel I 240.
 Honthorst, Gerhard I 157.
 Hooghe, Peter de II 317. 332.
 Hopton, Sir A. I 397. II 37. 154.
 Houbraken, Arnold I 398.
 Houghton Gallery, s. Walpole.
 Hozes, Hernando de I 34.
 Hudson, Jeffrey, Sir, Zwerg II 344. 353.
 Hübner, Emil I 303. II 8. 154.
 Huesca, Galerie II 268.
 Hugo, H., S. J. II 356.
 Hume, David II 362.

I.

S. Ignatius v. Loyola, Bildniss I 64.
 323 f. II 146.
 S. Ildefonso, Park u. Schloss II 23. 389.
 Illescas I 224.
 Imbert, P. L., Voyage, I 362. II 96.
 108. 318.
 Incontri, Lodovico II 155.
 Infantado, Herzog v. I 181. II 85. 167.
 Ingres II 5.
 Innocenz III (Tor de' Conti) I 280.
 Innocenz X Pamfili I 4. 281. 165 ff.
 180 ff.
 Irigoyen, Fr. de I 110.
 Irselius, Matthias, Bildniss von Rubens
 II 187.
 Irun II 385.
 Isabella die Katholische I 38. 181. 188.
 372. II 383.
 Isabella, Gem. Karl V II 228 f. 237.
 Isabella von Valois II 38.
 Isabella Clara Eugenia, T. Philipp II
 I 235 f. 357 f. 372. 391. II 339.
 Isabella von Bourbon I 208. 251. 312.
 314. 382. 387. II 31. 32 ff. 226 f. 237.
 300.
 Isabella II I 17. II 97. 385.
 Isassi Idiaquez, Lehrer D. Balthasars
 II 137.

J.

Jakob der Eroberer II 142.
 Jakob I v. England I 312.
 Jaen, Bernhardinerinnen-Kirche I 219.
 Jagd, spanische I 370 ff.

Jamesson, Mrs. I 144. II 37. 106.
 Janér, Florencio II 44.
 Janssens, Corn., M. II 353.
 Jauregui, Juan de I 34. 88. 225.
 João IV v. Portugal II 166.
 Jode, Peter de I 214. 361.
 Johann Friedrich, Churfürst v. Sachsen
 I 239. 376. II 226. 229.
 Joseph Bonaparte I 130. 388.
 Jovellanos, Gaspar de II 281. 315.
 Jovius, Paul, Elogia I 75.
 Juan I von Aragon I 372.
 Juan II von Kastilien I 181. II 105.
 Juan d'Austria I 190.
 Juan d'Austria, Sohn Philipp IV II 123.
 157. 163. 166. 280. 390.
 Juan Manuel, Prinz I 372.
 Juana, T. Karl V I 181. II 105.
 Juanes Macip I 30. 45. 72. 96. II 20.
 Julianillo (Valcarcel) II 122 f. 126.
 Julio Romano I 67. 75. 91. II 371.
 Juni, Juan de I 51.
 Justin von Nassau I 357.

K.

Kant, Immanuel II 7. 273.
 Kaunitz, Fürst I 240.
 Khevenhiller, Annales Ferdinande I 29.
 160. 162. 177. 207. 212. 314. 355.
 II 54. 111. 127.
 Kilian, Lucas I 49. Wolfgang 315.
 Kingsley, H. I 12.
 Kingston Lacy, Galerie; Philipp IV I 202
 Borja II 60 83. Meninas II 315. 344.
 Knaus, Ludwig II 303.
 Knight, Sir W. II 136.
 Koloff, Eduard I 8.
 Kopenhagen, Galerie; Isabella II 38. Ru-
 bens 187.

L.

Labruyère II 224.
 Lafuente, Modesto II 60.
 Laire, Siegmund, Maler I 286.
 Lairesse, Gérard de II 156.
 Lambardi, Carlo, Achitekt I 300.
 Lamotte, General II 100.
 Lamponius, Dominicus I 161.
 Lance, George, Maler I 383.
 Landi, Senator II 158.
 Landseer, Sir Edwin I 383.
 Laneuville, Ferd. II 147.
 Lanfranco, Gio. I 293. 319. 344. II 170.
 Langle de, Voyage en Espagne II 46.
 357.
 Lanzi, Luigi II 202.
 Lapeyrière, Sammlung II 119. 136.
 Lapilla, Marques de II 76.
 Largillière, Nic. de II 53.
 Lauterio, Fray I 407.
 Lavallée, Museumsinspector II 85.

Lavater, J. C. I
 Lawrence, Sir I
 Lebrija, Antonio
 Lebrun, Charles
 Lebrun, Recueil
 190.
 Lecce s. Alesio
 Lefort, Paul I
 282.
 Leganés, Marq
 269. 343. 347
 69. 74. 140. I
 Lehniger II 27
 Leibnitz I 235.
 Leigh Court II
 Lely, Sir Peter
 Lemoine, François
 Leo X II 187. 3
 Leon, Luis de I
 Leonardo, José,
 Leonardo da V
 257. II 15. 26
 Leoni, Leone I
 Leoni, Ottavio I
 Leoni, Pompeo
 II 53. 196. 38.
 Leopold, Kaiser
 Leopold Wilhelm
 280. 289.
 Leopold v. Tosca
 Lerida II 91.
 Lerma, Herzog v
 237. Garten 3
 II 54. 89. Ver.
 Lesueur, Eustache
 Leti, Gregorio II
 Lewin, Theodor I
 Libanius I 161.
 Libon, Franz St.
 Lichtenberg, G. C.
 Lille, Museum (S
 Lingée, St. II 34
 Lippi, Annibale I
 Lissabon, Tapisse
 Litta, Graf II 69.
 Llanos y Valdés, S
 Locchis, Galerie in
 Loeches II 125.
 Loehneisen, G. E.
 London, Galerien.
 Abercorn, Duke
 135.
 Apsley House I
 Quevedo II 44.
 Innoc. X 180.
 Ashburton Hon
 II 390.
 Baillie, Hugh II
 Bath House, Hin
 Bedford, Duke of
 Berwick, Lord II
 Brabazon, H. W

- London, Galerien.** Bridgewater House I 203. II 41. Julianillo 122 f. 325.
 Buckingham Palace. D. Balthasar II 139.
 Bute, Earl of. Innocenz X II 191.
 Chiswick House (Duke of Devonshire). Dame II 26. Innoc. X 192.
 Clarendon, Earl of. Herrera I 61. Alameda 130. Snayers 377.
 Cook, Francis (Richmond). Greco I 77. V. Alte 133. 151. Murillo 423. Marianne II 292.
 Cowper, Earl. Jagdgruppe I 384.
 Dorchester House, s. Holford.
 Dudley Gallery, Dame II 27.
 Dulwich College. Phil. IV II 92 f. 99 f. Balthasar 109. Kinderkopf 321.
 Ford, Francis Clare. Isabella II 37. Marianne 292.
 Frere, Sir Bartle, V. Johannes und Maria I 142 f.
 Grosvenor House II 84. D. Balthasar 131. 133.
 Hertford Gallery s. Wallace.
 Higginson, E., Margarethe II 304.
 Holford, R. S. Phil. und Olivares I 204. 212. II 84.
 Huth, Mrs. Henry; Olivares I 213. Isabel II 37. Phil. IV 265. 311.
 Lansdowne, Marquis of II 84. Olivares 120. Innoc. X 192. Velazquez 326. S. Bowood.
 Leatham, E. A. I 140. II 83.
 Listowel, Earl of I 138.
National Gallery I 13. Greco 79. V. Hirten 148. V. Jagd 379 ff. V. Christus 421. Roland II 85 f. Phil. IV 105. 309.
 Northbrook Gallery: Murillo, Andrade II 72 Phil. IV 97. van Dyck 344. Ribera 162 (jetzt in Stratton Park).
 Reeve, Henry; V. Gongora I 163.
 Robinson, J. C. I 9. 136. II 83.
 Rogers, Samuel II 97. D. Balthasar 132.
 Salting, G. I 136.
 South Kensington Museum, Büste Innocenz X II 185.
 Stafford House, Duke of Sutherland II 20. 54. 62.
 Stanhope, Lord II 81 f.
 Wallace, Sir Richard: V. Saujagd I 384. Dame II 25. Phil. IV 96. Olivares 115. D. Balthasar 130 f. 138. Margaretha 304.
 Westminster, Duke of, s. Grosvenor House.
 Yarborough, Countess of, Greco I 77.
 Longford Castle (Earl of Radnor) Admiral Pulido II 69 ff. Pareja 178 ff. Escorialbild I 246.
 Longin II 185.
 Lope de Rueda I 31. II 338.
Lope de Vega I 6. 25. 27. 54. 91. 96. 161. 163 176. 186. 209. 225 f. 231. 276. 298. 336 f. 346. II 19. 21. 24. 287. 340. 342. 348. 356 f. 367.
 Lopez, Luis, Bufon II 338.
 Lopez de Gamiz, Pedro, Bildhauer II 384.
 Lorenzotti, Graf Cassoli II 68.
 Lotto, Lorenzo I 198.
 Lotti, Cosimo I 167. 338. 341.
 Louis XIII I 283. II 30. 99. 230.
 Louis XIV II 297 ff. 406.
 Luis XV I 194. 381
 Louys, I., St. I 242. 315.
 Lucan II 287.
 Lucena, Diego de, M. II. 263.
 Lucian II 359.
 Lucian Bonaparte II 25.
 Ludolf, Hiob II 137.
 Ludovisi, Cardinal Lud. I 278. Fürst II 168. 173. S. Gemahlin Constanza Pamfili ebenda.
 Ludwig, König v. Ungarn II 224.
 Ludwig, Heinrich, M. I 9.
 Lützow, Carl v. I 399. Belvedere Galerie II 303. 308.
 Luini, Bernardino I 424.
 Luini, Tommaso, Venezianer I 288.
 Luisa, Sor II 75.
 Lumières, Graf v. II 285.
 Lumley, Sir John Savile I 421.
 Luna, Graf v. (Pimentel) II 74.
 Luther, Martin I 72.
 Lynford Hall II Phil. IV. 103. Maria Theresia 299.

M.

- Machuca, Pedro I 44. 50.
 Madoz, Pascual, Diccionario geográfico II 172. 354.
 Madrazo, José de I 17. 308. II 41. 45. 83. 132.
 Madrazo, Pedro de I 17. 56. 70. 119. 141. 378. II 132. 134. 246. 274. 306 f. 322. 360. 371 f.
 Madrid, Fernando de II 232.
 Madrid, Fray Nicolas de II 236.
 Madrid. Stadt, Beschreibung I 168 ff. Plan 339.
 Akademie von S. Fernando. Céspedes I 49. Herrera 62. Tristan 83. Carducho 221. Cano 403 f.
 Antikensammlung I 193. 313. 315. II 193 ff.
 S. Antonio de los Portugueses I 219.
 Armeria I 182.
 Biblioteca Nacional, Handzeichnungen I 13. 66. 82. 367. II 44. 50. Büste Quevedo's 48.
 Calle mayor I 169 II 26.

- Madrid.** Campo del Moro I 180. 190.
 Casa del Campo I 190.
 Casa del Tesoro I 303. 337.
 ·Concepcion Gerónima I 168.
 Descalzas Reales I 180.
 Encarnacion und Pasadizo de la E.
 I 189. 222. II 269.
 S. Felipe I 90.
 S. Gerónimo del Prado I 171. 335.
 338. II 128.
 S. Gil I 182.
 S. Ginés I 404 (Cano).
 Hospital de presbiteros (Calderon)
 II 270.
 S. Isabel II 163. Tapetenfabrik 327.
 S. Isidro I 402. 423.
 S. Jago (Rizi) I 54.
 Jardines del Alcazar I 190.
 S. Miguel de la Sagra I 182.
 Museo nacional (del fomento). Car-
 ducho I 221. Pareja II 268. Ma-
 rianne 295.
 Museo del Prado I 11. Roelas 56.
 Pacheco 66. Maino 81. Tristan 83.
 Ant. del Castillo 141. 408. Caxesi
 219. Rubens 240. Ribera 325. No-
 velli 326. Snayers 376 f. Brueghel
 II 13. Pantoja 117. M. Preti 170.
 Mazo 307. 311 f. Die Gemälde des
 Velazquez s. unter dessen Namen.
 Osuna, Palast I 399.
 Palast, Königl. oder Alcazar I 180 ff.
 Malerische Ausstattung 185 ff. 379.
 389. 401 f. Neue Ausstattung, Anti-
 ken II 153 f. Bourbonenpalast 190.
 196 f. Metelli und Colonna 208 ff.
 Umbauten Philipp IV 225 f. Tizian
 226 ff. Spiegelsaal II 362.
 Pastrana, Palast I 399.
 S. Plácido I 420.
 Prado I 169. 335.
 Puerta del Sol I 169.
 Rastro II 359.
 Salamanca Galerie I 418.
 Vitoria, Parochie II 26.
Maea, Antonio II 325.
Maidalchini, Da, Olimpia I 181 ff. 192.
Maino, J. B. de I 81 f. 232 f. 347. 348.
Mailand, Brera II 63. 83. S. Maurizio
 I 424. Princ. Pio di Savoia II 78.
Mainz, Museum II 83.
Malaga, Cathedrale, Mohedano I 49.
 Manrique 400. Cano 403. II 157.
Malagon, Marques de I 153.
Malara, Juan de, Dichter I 30. 31.
Malatesta, Adeodato, M. II 67.
Malpica, Marques de II 231—235.
Malvasia, Conte II 204. 208 ff.
Malvezzi, Virgilio II 68. 111. 200. 226.
 397.
Manchester Ausstellung (1857) I 13.
 II 370.
- Mander,** Karel van I 42. 69.
Manfrin, Galerie; Greco I 77.
Manieristen (*buena manera*) I 42 ff. 50.
 72.
Manrique, Miguel de I 400.
Mantegna, Capelle im Vatican I 289 f.
 Mantua II 202.
Mantua, Plünderung, I 284. Galerie I 225.
 II 228.
Manzano, Juan I 219.
Maratta, Carlo II 83. 177. 188.
March, Estéban II 322. 358.
Marchena, S. Juan I 38. 41.
Margaretha, Gem. Philipp III I 189.
Margaretha, Sor I 238. 242. II 35.
Margaretha, Infantin II 39. 194. 301 ff.
Maria, Schwester Carl V I 184.
Maria T. Philipp IV, Königin v. Ungarn
 I 90. 311 f. II 285.
Maria Louise Gem. Carl IV I 333.
Maria Tudor I 35.
Maria Anna, Gem. Philipp IV (Triumph-
 bogen) I 402. II 137 f. 155. 157. 196.
 208. 285 ff. 373.
Maria Josepha von Sachsen II 23.
Maria v. Medici II 32.
Maria Theresa, Tochter Phil. IV I 281.
 285. II 66. 155. 208. 296 ff. 312. 399.
Marlborough, Herzog von s. Blenheim.
Martial II 287.
Martinez, Alonso, de Espinar, Jäger
 I 371—393. II 134. 403.
Martinez, Jusepe, Discursos de la pintura
 I 14. 53. 59. 82. 168. 230. 320 f.
 II 101. 154. 163. 199. 216. 280 f.
Martinez, Sebastian, Galerie in Cadiz
 I 139.
Massimi, Cardinal Camillo I 192. II 195.
Massimi, Vinc., Alchymist I 340.
Mata, Fernando de I 54.
Mateos, Juan, Jäger, I 361. 374—9. 381.
 Porträt 393.
Mateos, Alonso I 396.
Mattei, Marchese II 289.
Matthias, Prinz v. Toscana II 165. 351.
Maximilian II I 242.
Mazarin II 297. Nichte 301.
Mazo, Juan Ba del I 167. 299. 332.
 388. 393. II 142. 145 f. 222. 257. 264 ff.
 289. 295. 299. 304 f. 320 ff. 322. 382.
Meade, Consul I 121. II 292.
Medici, Averardo de', toscan. Gesandter
 I 207. 278. 396
Medici, Cardinal Ferdinand I 296.
Medici, Giovanni de', General I 355.
Medici, Gio. Carlo, Prinz II 157. 206.
Medina, Fray Bartolomé de, Theologe
 I 102.
Medina, M. Francisco de I 31. 33 f. 65.
 94. II 198 f.
Medina, Pedro de I 26. 169 f.
Medina Sidonia, Herzog, I 56. II 120.

- Medina de las Torres, Herzog I 197.
 323. II 122. 226. 241. 301.
 Medrano, Fernando, Dichter I 33.
 Meer, Jan van der II 331 f.
 Meléndez, Diego I 69.
 Melozzo da Forlì I, 125.
 Memlinc, Hans I 144.
 Mena, Juan de II 287.
 Mendoza, Alvar de, Commandant von
 S. Elmo II 56.
 Mendoza, Antonio de, Dichter I 337.
 Mendoza Diego Hurtado de, Erzb. von
 Sevilla I 42.
 Mendoza, Diego Hurtado de, II 383.
 Mendoza, Diego Hurtado, Verf. des La-
 zarillo I 127.
 Mendoza, Iñigo de, Marq. de Mondejar,
 Vicekönig II 56.
 Mendoza, Iñigo Lopez, Cardinal II 383.
 Mendoza, Pedro Gonzalez de, Erzb. von
 Toledo II 59.
 Menendez y Pelayo I 70. 117. II 255. 371.
 Meneses, Francisco de II 215.
 Mengs, Anton Raphael I 3. 129. 150.
 248. 365. 412. II 4. 23. 96. 197.
 (Antiken) 281. 283. 316. 319. 332.
 Menippus II 359.
 Mercadante, Lorenzo, Bildhauer I 36.
 Mercado, Tomas I 25.
 Merian, Matthäus I 22. 214. 315.
 Méricée, Prosper I 15. II 304.
 Messa, Pedro de I 335.
 Metelli, Agostino, bolognes. Decorations-
 maler II 197 ff. 398.
 Metsys, Quinten I 55. 161.
 Meulen, van der II 326.
 Mexia, Pedro de I 30.
 Meyer, Hans, Kupferstecher II 303.
 Michel Flamenco, Maler Isab. d. Kathol.
 I 38.
 Michele Fiorentino, Bildhauer I 37. 42.
 Michiels, Alfred I 247.
 Mierevelt, Michel de I 127. 361.
 Mignard, Pierre II 23. 171. 180. 300.
 Miles, Sir W., Galerie II 97.
 Millan, Pedro, Bildhauer I 37.
 Milton I 4.
 Mirabel, Marques de II 69. 406.
 Miranda, Graf von II 340.
 Miranda, Juana de I 158. II 320.
 Mirou, Anton II 379.
 Misso, Zwerg II 390.
 Mochi, Francesco, Bildhauer II 171.
 Mocenigo, Alvise I 206. 272. II 396.
 Modena, La Commedia II 201. 204.
 Galerie 67. 326.
 Mohedano, Antonio I 65.
 Mohn, Ernst, St. I 395.
 Molière, Le Tartuffe II 372.
 Moncada, Franc. de II 69.
 Monconys, Voyage en Espagne I 237.
 254. II 80.
 Monegro, Juan Bautista I 219.
 Monserrat I 313.
 Montalban, Graf v., Mayordomo mayor
 I 319.
 Montano, Benito Arias I 33. 94.
 Montaña, J. Fernandez I 110.
 Montañes, Martínez, Bildhauer I 51. 64.
 97. 155. 419. II 20. 49-54
 Monte Casino, Roelas I 53.
 Montecatino, Antonio II 206.
 Monterey Conde de I 90. 173. 197. 281 f.
 284. II 75. 161. 240 f.
 Monterey, Gräfin Eleonor de Guzman
 I 284 II 41.
 Monti, Gio. Giacomo, Architecturmaler
 II 205.
 Monza, II 101.
 Moor, Anton I 159. 186. 188. 198. 203.
 396. II 22. 214. 336 ff. 354.
 More, Sir Thomas II 190.
 Mora, Francisco de II 383.
 Mora, Gomez de, Architekt I 339. 404.
 II 225.
 Morales, Luis de, I 51.
 Morata, Zwerg II 339.
 Moratin, Nicolas F. de I 372.
 Morel-Fatio II 404. L'Espagne I 335.
 Morelli, Giovanni (Lermolieff) II 262.
 Morelli, G. B., Bildhauer II 262.
 Moret, Joseph, S. J. II 69.
 Moretto I 198. II 354.
 Moriz von Oranien I 355 ff.
 Morizburg in Sachsen I 376.
 Morny, Duc. de II 299 f.
 Moroni, Gio. B^a. I 198.
 Morosini, Gio. Franc., Venez. Gesandter
 I 224. II 88.
 Morra, Sebastian de, Zwerg II 354.
 Morritt, R. II 372.
 Moscoso de Altamira, Pedro II 82.
 Motteville, Mad. de I 318. II 82. 299 f.
 310. 312.
 Moura de, s. Castel Rodrigo.
 Moya, Pedro de I 118. 250. 407.
 Mudejar Stil I 27. 87.
 München, Pinakothek I 13. 63. Ru-
 bens 240. 242. II 76. V. 83. Oli-
 vares I 13. II 114 f. Marianne 295.
 Margarita 303.
 Mündler, Otto I 293. 295. II 114.
 Müntz, Eugène II 194.
 Mura, Francesco de II 283.
 Murcia II 270.
 Murillo I 4. 13. 20. 68. 71. 118. 125.
 156. 250. 323. 382. In Madrid 406 ff.
 427. II 20. 38. 45. 72. 156. 198. 227.
 273. 277.
 Musso y Valiente, Madrider Galeriewerk
 369. 417.
 Muzzioli, M. II 69.
 Myron I 259.
 Mytens, Daniel II 353.

N.

- Nájera y Maqueda, Duque de (Jaime de Cárdenas) I 239. II 157. 286.
 Napoleon I 131.
 Napolcon III II 385.
 Narbona, Diego, Bildniss I 82.
 Nardi, Angelo I 218 f. II 82. 199.
 Naturalisten, Polemik gegen I 225 ff.
 Navagero, Andrea, Venez. Gesandter I 23. 28.
 Navarrete, s. Fernandez.
 Neapel. Erste Reise I 311 ff. Zweite Reise II 161 ff.
 S. Francisco Xaviero I 319.
 S. Martino I 323. II 162 f.
 Museum I 77. Borrachos 261. II 164.
 Parthenope Statue I 88.
 Tesoro, Kapelle des I 319.
 S. Trinità maggiore I 323.
 Neeld, Sir John II 82.
 Negron, Lucian I 89.
 Nero I 196.
 Neuburg, Herzog v. Pfalz II 241.
 Nevers, Duc de I 269. 283.
 Niccolini, Marchese II 206.
 Niculoso Pisano I 37.
 Niebla, Graf von II 235.
 Nieto, Joseph II 218. 313.
 Niño de Guevara, J., M. I 400.
 Nis, Daniel I 273.
 Nithard P., S. J. II 164.
 Nördlingen, Schlacht (Quevedo) I 345. II 229.
 Noort, Adam van I 118.
 Noort, Juan de I 394. II 43 f. 140.
 Norgate, Edward I 246.
 Novelli, Pietro, Sicil. M. I 326.
 Novoa, Matias de, Geschichte Philipp III u. IV I 173 f. 342. II 242.
 Nuñez, Cav. Gerónimo II 232.
 Nuñez, Juan, M. I 39.
 Nuñez, Pedro, M. II 199.

O.

- Ochoa, Bernardo II 225.
 Ochoa, Thürstehrer u. Bufon II 345. 349.
 Ojeda, Pablo de, Pathe des V. I 107.
 Olimpia, s. Maidalchini.
 Olivares I, Graf v., Pedro I 207.
 II, Graf v., Enrique I 207.
 III, Graf v., Gaspar I 90 f. 160. 163 f. 197. 206 ff. 239. 270. 326. Buen Retiro 336 ff. 346. 380 f. 387. 391. II 31. 33. 63. 79. 89. 110 ff. 133. 157. 230. 347. 355. 402.
 Olivares, Gräfin I 33. 65. 128.
 Olivares, Stadt I 53.
 Oliver, Peter, M. I 216.

- Oñate, Iñigo Velez de Guevara, Graf v. II 161. 227. 301.
 Orleans Galerie I 150. II 129.
 Orley, Bernhard van I 46.
 Orrente, Pedro I 80 f. 98.
 Ostade, Adrian van II 361.
 Osuna, Juan Tellez, I. Herzog v. I 45.
 Osuna, Pedro, III. Herzog I 100. 121. 272. 323. II 55.
 Osuna, Gaspar, V. Herzog II 270. 139.
 Osuna, Colegiata von I 45. 121. II 47. 162.
 Otayza II 111.
 Ottley, W. I 163.
 Ottonelli, Graf, Modenes. Gesandter I 342. II 21. 289. 342. 398.
 Overbeck, Friedrich I 68.
 Ovid, Metamorph. I 92. II 267. 371.

P.

- Pabillos de Valladolid, Bufon II 349.
 Pacheco, Francisco, Canonikus I 33. 64.
 Pacheco, Francisco, M. I 14. 17 f. 30 bis 34. 49. 51. 55. 58. 63 ff. Malerkunst 69 ff. Bildnisswerk 72 ff. 78. 91. Lehrmethode 113 ff. Bildnissmalerei 116. 161 f. 164. 197. 223. 230. 238. 274. 295. 319. 419. II 3. 20. 45. 370. 375 f.
 Padavino, Marc Ant., Venez. Agent I 312.
 Palacios, Francisco, M. II 271.
 Palafox y Mendoza II 70.
 Palencia, Kapitelsaal II 263.
 Palermo, Museum I 140.
 Palestrina I 282.
 Palma Vecchio I 152. II 243.
 Palma Giovine II 239. 377.
 Palomino, Museo pictórico I 10. 14. 59. 191. 268. 405. 410. II 5 f. 13. 15. 22. 32. 36. 43 f. 189. 202. 223. 244. 277. 280. 308. 371. 376. 386.
 Pamfili, Cardinal Camillo II 192.
 Pamplona, Castell II 145 f.
 Panneels, H., St., I 240. II 118.
 Pantoja de la Cruz I 166. 198. 316. II 116 f. 339 f.
 Pardo, Jagdschloss I 180. 187. 217. 370. II 337. 340.
 Pareja, Juan de I 3. II 178. 267 f. 323.
 Paris. Ecole des Beaux-Arts; Bildhauerporträts II 53.
 Louvre I 13. Herrera 62. Ribera 149. Zurbaran 154. V. Philipp IV 393.
 Nardi (?) II 82. Crayer 98. V. Gruppe 147. Poussin 170 f. V. Margarita 303. A. Moor 337 f.
 Louvre, ehemalige Galerie Louis Philipps oder spanische Galerie I 148. II 37. 50. 265. 325. 377.
 Louvre, Galerie La Caze; Quevedo (?) II 45. 270. Margaretha 265. Philipp IV 310.

- Paris.** Ausstellung im Palais Bourbon, Philipp IV II 103. Maria Theresia 292. 299.
Parma, Schule von I 74. S. Alessandro II 200. 203. S. Andrea II 322. S. Maria la Blanca 322. Galerie I 41. 84. S. Giovanni II 373. Greco I 76.
Parone, Francesco, M. I 287.
Parro, S. R. (Toledo en la mano) II 59. Pasages II 384.
Passavant, J. D. I 19.
Passe, Crispin de I 315.
Passeri, G. B^a. II 161 ff.
Pastrana, Duque de, Tapissieriefabrik II 327. S. Madrid.
Pau, s. D. Sebastian.
Paular, Cartuja v. I 221.
Paulus der Apostel I 71.
Paul III Farnese I 87. 98. II 72. 193.
Paul IV Caraffa II 194.
Paul V Borghese I 142. 232. 287.
Paul Veronese I 75 f. 98. 204. 403. II 159. 229. 240—244. 252 f.
Paz, Sancho de, Comödiant I 284.
Pedro, D., el Cruel I 372.
Peiresc, N. C. Fabri de, Freund v. Rubens I 237 f.
Pejeron, Bufon II 337 f.
Peleguer, Vicente, M. I 133.
Polidor da Caravaggio I 99.
Pellicer de Salas y Tobar, José I 374.
Peña de Aracena I 34.
Peñaranda, Gaspar de Bragamonte, Graf v. I 164. 175. 204. 381.
Peraza, Francisco, Musiker I 104.
Pereda, Antonio I 348. 368.
Pereira, Manuel (S. Bruno) I 195.
Pereyra, Cab. de Cristo II 77.
Perez, Antonio (Händel) I 193.
Perez, Miguel, Commandant v. Fuentarabia II 70.
Perez de Leon (Picara Justina) I 24.
Pernia, Bufon II 346 f.
Perpignan I 100.
Perret, Pedro, St. I 215. 393.
Perrier, François (Segmenta) II 195.
Pertusato, Nicolasio, Zwerg II 313.
Perugino, P. I 4.
Pesaro, Giovanni, Admiral II 239.
Pesaro, Procurator v. S. Marco II 160.
Pesaro, Juan, Gesandter I 281 f. 294.
Pesquera, Diego de, St. I 97.
Pest, (Esterhazy-) Galerie. Cano I 403. Villacis II 271.
S. Petersburg, Ermitage I 13. Olivares 150. Isabella 213. Paolo 242. II 51. Philipp IV 107. 109. Olivares 119. Innoc. X 191. Maratta 188. Puga 269. Mirou 374.
Petrarca I 70.
Petworth Galerie II 344.
Pferde, spanische II 87 f. 131.
Philipp der Grossmüthige v. Hessen I 239. II 228 f.
Philipp II 31. 33. Tumulus 51. 65. 75 f. 98. 166—170. 175. 182. 189. 193. 196 f. 268. 335. 342. 355. 366. II 199. 226—230. 236. 250 f. 260.
Philipp III I 29. 141. 159. 167. 182. 199. 216. 231 f. 235. II 90. 236. 340.
Philipp IV I 28. 159. 164. 167. 191 ff. Bildnisse 242. 333. 373. 397. 402. II 12. 47 f. Reiterbildnisse 89 ff. 99. 126. 248. 267. Bildnisse 309 ff. 338. 341. 346. 389.
Philipp V I 186. II 48.
Philipp Prosper, Infant II 307 ff.
Picaros Romane I 6. 24.
Pigna, Gio. B^a. II 206.
Piles, Roger de II 191.
Pimentel, Antonio, Gesandter II 98. 300.
Pimentel, Alonso, Diego, Garcia, Jerónimo, Vicente I 358 II 74. S. Benavente.
Pinelo, Ant. de Leon, Chronik v. Madrid I 334.
Pini, Paolo I 69.
Pinturicchio, Bernardino II 333.
Pio di Savoia, Cardinal I 340.
Pio di Savoia, Principe, Mailand II 78.
Piombo, Sebastian del I 44. 48. II 241.
Pisa, De, Beschreibung von Toledo II 58.
Pius V I 87. 93. 190.
Pizarro, Francisco I 80.
Plasencia I 148.
Platen, A. v. II 393.
Plateresker Stil I 42 f.
Pocaterra (?) II 206.
Poggi, Gennaro (Modena) II 204. 397.
Pointel, Mr. II 170.
Polo, Diego II 198. 263 f.
Pomarancie delle, Cristofano Roncalli I 232.
Ponfredi, G. B. II 178.
Pontius, Paul I 213. 242. II 80.
Ponz, Antonio, Viage en España I 3. 14. II 171 f. 190. 197. 372.
Porta, Guglielmo della I 285.
Porträtmalerei I 198 ff. 229. II 3 ff.
Potemkin, Peter Iwanowitsch II 390.
Pourbus, Peter I 396. II 339.
Pourtalès Galerie II 85.
Poussin, Nicolas I 259. 284. 290 f. 322. II 38. 169 f. 195.
Pozzi, Pater II 201.
Pozzo, Cassiano del II 195.
Pradilla, Francisco I 229.
Prag I 47. Nostizgalerie 361. II 304.
Preciado, Francisco de I 292. II 178 f.
Preti, Mattia I 157. 401. II 86. 170.
Primaticcio, Nicc. II 156.
Primo, El, Zwerg II 101. 355. 412.
Prior, Joseph (Cambridge) I 406.
Provenzale, Marco I 286.

Prudentius I 95.
Pucci, Ottavio II 123.
Puga, Antonio II 268.
Puñonrostro, Graf v. II 218.

Q.

Quadratur-Malerei II 201 ff.
Quellyn, Erasmus I 398.
Querno, Camillo, Erzdichter II 335.
Quevedo, Francisco I 6. 73. 176. 196.
206. 336 f. II 42 ff. 45. 110. 126. 234.
287. 344. 361. 365.
Quesnoy, François du I 38. 81. 169.
195.
Quilliet, F., Dictionnaire I 420.
Quintana, Gerónimo de I 184.
Quiroga, Gaspar de, Erzbischof v. Toledo I 79. II 58.
Quirós, Pedro de, Dichter I 30.
Quirini, Vincenzo, Relation von 1506 II 216.
Quirini, Giacomo, venez. Gesandter I 333.
II 233. 237. 298 f. 345. 360. 380.
399 ff.

R.

Raczynski Galerie I 136. II 308.
Radnor, Earl of, s. Longford Castle.
Raeburn, Sir Henry II 106.
Raimondi, M. A. I 48.
Rainaldi, Carlo u. Girolamo, Architekten II 167. 194.
Rainer, Sammlung II 139.
Ramirez, Francisco I 168.
Ramon, S. Nonato I 65.
Ranke, Leopold I 5. II 120.
Raphael Santi I 23. 44. 46 f. 66. 74.
96 f. 124. 175. 187. Spasimo 194.
321. II 19. 80. Velazquez über R.
175 f. Leo X 187 f. 241. f. 252 ff. 367.
374.
Ratés, Joseph, Architekt II 268.
Recco, Gio. B^a., M. I 344.
Receswinth II 75.
Rehfues, Ph. J. v. I 348.
Rembrandt I 3. 9. 20. 56. 233. 249.
366. II 280. 317. 361.
Reynolds, Joshua II 189. 372.
De Reynst, Cabinet I 302.
Riaño, Diego de I 42.
Ribalta, Francisco I 74. 322.
Ribas, Francisco de II 83.
Ribera, Herzöge von Alcalá I 24. —
Catalina de Ribera I 26. 86. — Diego
Gomez I 24. — Fadrique I 26 f. 42.
55. 83. 85 ff. — Fernando s. Alcalá —
Juana Cortes, Herzogin I 96. — Pedro
Enriquez I 86. — Perafan I 24. 86 ff.
Ribera, Juan, Erzbischof von Valencia
I 231.

Ribera, Jusepe
145. 148 ff. I
319 ff. 403. 4
162 f. 225. 2
367. 377.
Ricci, Card. Gio
296.
Richardson II
Richelieu, Card
Richter, Jean I
Richter, Jean
360 f.
Ridolfi, Domini
Rigaud, Hyacin
Rincon, Antoni
Rinieri, Nicolò
Rinuccini, Ottav
Riofrio, Jagdsch
Rioja, Francisco
158. 160.
Rioja, Domingo
Riquelme, Mari
Ris, Clément de
Rizi, Francisco
Robinson, J. C. I
322.
Rocroy, Schlach
Rodriguez, Simo
Roelas, Juan de
111. 122. 152
Roger van der
Rojas, Francisco
Rojas, Simon de
Rokeby in York
Rollizo, Zwerg I
Rom. Erste F
Reise II 16
Aldobrandin
S. Andrea dell
Anima, S. M.
Belvedere I 8
Barberini, Pal.
Borghese, Pal.
Campidoglio I
II 171.
Capitolin. Mus
Campo Vaccino
Capo di Bove (I
Cappuccini II
Colonna, Galeri
Corsini, Galerie
370.
Doria, Galerie
S. Francesco R
S. Giacomo de
S. Ignazio II 1
Laterankirche I
Ludovisi, Villa
364. 367.
S. Martino ai M
Medici, Villa I
Monserrat, S. M

- Rom.** Navona, Piazza I 286. 288.
 II 166 ff.
 Pace, S. M. della I 286.
 Pamfili, Villa II 168.
 Pantheon, Decke I 89. 280. Ausstel-
 lung II 178.
 S. Peter I 285 f. Attila II 171. Ber-
 nini 175.
 Quattro Fontane, Pal. an II 195.
 Sacchetti, Pal. I 293.
 Spada, Pal. I 293. II 201.
 Spagna, Piazza di I 288.
Titusbogen I 298.
 Tor de' Conti I 280.
 Trajanssäule I 87 f.
 S. Trinità de' pellegrini II 185.
 Turris Cartularia I 299.
 Vatican I 288.
Roma, Carlo I 358.
Roman, Bartolomé, M. II 269.
Ronchi, G. B. I 210.
Ronquillo, Alcalde II 83.
Rooses, Max I 398.
Roquelaure, Duc de, Bouffon II 354.
Rosa, Salvator II 86. 169. 175 f.
Rosell y Torres, Isidoro II 121.
Rospigliosi, Cardinal Giulio II 83.
Rosselli, Matteo I 218.
Rossi Fiorentino I 177. 218.
Rossi, Gio Giacomo de', St. II 195.
Rossi, Girolamo, St., II 325.
Rossi, Wiener Galeriedirector II 320.
Rossie Priory II 349 f.
Rotari, Graf Pietro I 150.
Rothschild, James II 41. 126.
Rotterdam, Museum II 115.
Rouen, Museum I 135.
Rousseau, J. J. I 247.
Rozmital, Leo v., Reise I 169.
Rubens, P. P. I 8. 16. 71. 118. 122.
 125. 205. 233. in Madrid 235 ff. im
 Escorial 245. Anne d'Autriche 318.
 Spinola 361. 367 f. 376. 390 f. 397.
 413. II 12. 15. 19. 80. 84. 89. 93.
 97. 155. 187. 225 f. 262. 264. 344.
 351. 359. 363—67. 371. Briefe des
 Cardinal-Infanten Ferdinand über ihn
 401 ff. Sein Tod 410.
Rudolf II II 90.
Rueda, Lope de I 31.
Rugier, Felipe I 104.
Ruiz, Magdalene, Zwergin II 339.
Rumohr, Carl v. II 156.
Ruoppoli, Gio. B. I 344.
Russell, Lord John II 190.
Rubiales, Pedro de, M. I 35.
Ruy Gomez de Silva I 213. 312.
- S.**
- Sacchetti, J. B. Architekt** I 180.
Sacchetti, Cardinal Legat Giulio I 278.
Sacchi, Andrea I 293. II 83. 177.
Sadeler, Egidius I 49. II 90. Johannes
 I 144.
Sagredo, Nicolò, venez. Gesandter II 35.
 91. 122. 221. 233. 298. 399 f.
Sainsbury, Noël, Rubens I 216. 240. 397.
 II 37.
St. Victor, Paul de I 139.
Sagunt, Ruinen I 195.
Salamanca: Gallegos I 38. Montereykloster
 II 161. 323.
Salamanca Galerie I 18. 139 f. 324.
 II 28. 40. 60. 97. 103. 109. 192. 355.
Salazar, Gregorio de, Pfarrer I 107.
Saldaña, Diego Gomez Graf v. II 85.
Salesa, Bonaventura, Maler II 324.
Salinas, Joseph de II 388.
Saluzzi, G. B. I 270.
Sanchez, Nufro I 37.
Sanchez, Pedro II 220.
Sanchez de Castro, Juan I 38 f. 111.
Sanchez, Pedro, dessen Bruder? I 39.
Sanchez Coello, Alonso I 33. 96. 99.
 122. 159. 166. II 354.
Sancho der Weise v. Navarra II 371.
Sandoval y Rojas, Bernardo, Cardinal
 I 83. 219. II 383.
Sandoval, Baltasar, Cardinal I 281.
Sandrart, Joachim von I 292 ff. 319 ff.
 II 166.
Sanlucar de Barrameda I 47. 53. 56.
 424.
Santafede, Fabrizio I 100.
Santiago, Fernando de, Prediger I 33.
Santiponce bei Sevilla I 41. 64.
Santos, Francisco de los I 274. 308.
 II 224. 236 ff. 245 ff. 309. 392.
Saragossa, Beschreibung II 91 f. 142 bis
 144.
Sarmiento, Maria Agostina de II 312.
Sarto, Andrea del II 238. 343.
Sassoferrato, G. B. Salvi, il I 5. II 177.
Sassuolo, Lustschloss bei Modena II 100.
 205. 398.
Scaglia, Cäsar Alexander, Abate I 270.
 312.
Scaramuccia, Luigi I 322.
Schack, Adolf Friedrich Graf v. I 87.
Scharf, George II 9. 130.
Schepeler, Oberst v. I 314.
Schiller II 53. 380.
Schleissheim-Galerie I 13. II 130.
Schidone, Bartolomeo I 53. 65.
Schmidt, Andreas, Maler I 4. II 178.
Scorel, Jan van I 46.
Scott, Sir Walter II 372.
Scotti, Marchese Annibale II 299.
Sebastian von Portugal I 189.
Sebastian Don, Infant. Galerie I 78. 82.
 221. II 264.
San Sebastian II 384.
Sebastiani, General I 233.

- Segovia II 380.
 Semin, Julius Cäsar, Maler II 199.
 Seneca II 287.
 Sentenach, Narciso I 57. 112.
 Sepúlveda, Martin de II 70.
 Sera, Paolo del I 65. 317. II 159 ff.
 Serodine, Giovanni I 288.
 Serrano, Commandatore, toscan. Gesandter
 I 23. 29. 334—8. 341. 377, II 90.
 Sessa Herzog von II 340.
Sevilla. Die Stadt I 22. Die literarische Ge-
 sellschaft und die Dichter 29. Mittel-
 alterliche Malerei 35. Manieristen 42.
 Alameda 28. 31. 130.
 S. Alberto 68.
 Alcazar 23. Garten 28.
 S. Ana in Triana 36. 39. 46.
 S. Benito de Calatrava 40.
 S. Bernardo 58.
 S. Bonaventura 61. 411.
 Bruna, Francisco, Gemälde II 44.
 Caridad 86. 410.
 Carmen calzado 142.
 Cartuja 28. 86. (Mr. Pickman's Por-
 zellanfabrik.)
 Cathedrale 23.
 La Antigua 26. — S. Bartolomé,
 Altar 39. — Capitelsaal 49. — Evange-
 listen-Capelle 45. — S. Jago-Capelle
 54. — Mariscal-Capelle 46. — Mo-
 nument der hl. Woche 27. — Oran-
 genhof 23. — S. Pedro-Capelle 153.
 — Sagrestia mayor 61. 64. — Sa-
 grestia de los calices 68. — Tauf-
 Capelle 54.
 S. Clemente 64.
 S. Cruz 46.
 Colombina, Biblioteca 57.
 Erzbischöfl. Palast 62.
 S. Estéban 87.
 Fina y Calvo, Sammlung I 42.
 S. Francisco 410.
 Giralda 23. 36.
 Hospital S. Cosmas und Damian 45.
 Hospital de la Sangre 54 f.
 S. Isabel 68.
 S. Isidoro 54.
 S. Ildefonso 36.
 S. Jerónimo 28.
 S. Juan de Alfarache 406. II 123.
 S. Julian 38.
 Lonja 26.
 S. Lorenzo 48.
 Madonnenbildër des Mittelalters 36.
 Maese Rodrigo, Colleg 41.
 S. Magdalena 158.
 Mercenarios descalzos 411.
 Merced calzada 65. 411.
 S. Miguel 158.
 Misericordia, Casa de 47.
 Museo de pinturas: Roclas I 53—55.
 Herrera 61. 64. II 20.
- Sevilla.** S. Pa
 S. Paula 37.
 S. Peter 55.
 Pilatos, Casa
 Regina Coel
 Santelmo Pal
 S. Thomas 5
 Torre de oro
 Triana 28.
 Universidad
 67. 87. 156
 S. Vicente 45
 Shakespeare I
 279.
 Sigmund von Pe
 Sigüenza, José
 II 236. 242.
 Siloe, Diego de
 Silva, De, väterl
 I 107 ff.
 Silva, Felipe de,
 Silva, Guterre A
 Silva, Teresa de
 Silvestre, Israel
 Simon de Chälou
 Simson, William
 Siret, Adolphe I
 Sixtus V II 338
 Snayers, Peter
 376 f. 379. 38
 Snyders, Franz I
 Solimena, France
 Solis, Antonio de
 Solvay, Lucien I
 Sopetran II 383.
 Soprani, Raffaeil
 Sourdis, Erzbisch
 Soutman, Peter I
 Spada, Cardinal I
 Spadafora, Adria
 Spanische Malere
 Spinelli, Gaspar,
 Spinola, Ambrog
 II 74.
 Spinola, Polixena I
 Spinola, Erzb. C
 Standish-Galerie I
 Stanislaus, Zwerg
 Stanzioni, Massim
 344.
 Steen, Jan II 313
 Stephens, Mrs. Ly
 Stiergefachte I 371
 Stirling, Sir Willia
 194. 221 f. 230
 417. II 14. 41.
 308. 316. 320. I
 Stockholm, Galerie
 Stowe, Edwin II
 Strozzi, Bernardo
 Strozzi, Vespasian
 Stuers, Chev. de I

Sturm, Ferdinand I 45.
 Suarez, Diego I 340.
 Suermondt-Galerie I 313 f. 393.
 Susterman, Justus I 107. 122. 285. 288.
 II 127. 157.
 Swift, Jonathan II 43. 359.
 Swinburne, Henry I 354.

T.

Tabara, Marques de II 231.
 Tablas Alfonsinas I 36.
 Tacca, Pietro I 340. 370. II 89 f. 138.
 Tacitus II 8.
 Talavera Waare I 340.
 Tapia y Robles II 93. 118.
 Tapisserien im Palast zu Madrid I 185 ff.
 II 326 ff. auf der Bidasoa-Insel 385 f.
 Tassis, Graf, s. Villamediana.
 Tasso, Torquato, Aminta I 34. 300.
 II 206.
 Tejada, Francisco de, Auditor I 339. 343.
 Tejada, Juan de, Architekt I 339.
 Tempesta, Antonio I 287.
 Tenorio, D. Juan I 28.
 Terborch I 121. 203. II 150. 381.
 Testa, Pietro I 169. 195.
 Testi, Fulvio, Modenes. Gesandter I 215.
 II 63 ff. 233 f. 397.
 Texeira, Pedro, Plan von Madrid II 339.
 Thausing, Moritz I 358.
 Thierry, Jean, Bildhauer II 53.
 Thirlestane House (Northwick Gallery)
 I 348. II 126 f.
 Thode, Henry II 292.
 Thomas v. Aquino I 407.
 Thomas v. Savoyen I 350. II 134. 406.
 Thomassin, Philipp, St. I 48.
 Tibães, Benedictiner-Kloster I 108.
 Tibaldi, Pellegrino I 92.
 Ticknor, George II 256.
 Tiel, Justus (auch Tiles) II 227.
 Tiepolo, Gio. B. II 238.
 Tiepolo, Paolo, Gesandter II 88. 335.
 Tilmans, Peter I 398.
 Tintoretto I 273—277. II 5. 22. 155.
 159 ff. 229. 238. Escorial 244. 253.
 262. 316. 328. 377.
 Tirso de Molina I 28. 79 f. 90. 169 bis
 172. 257. 279. 336. II 18 f. 21. 24.
 26 f. 120. 125. 286. 342.
 Titi, Filippo II 185.
 Tizian Vecellio I 3 f. 8. Furias 31. 184.
 (II 363.) 75—77. Asunta 78. II 374.
 I 98 f. 102. 152. 165. 188. Mythologien
 190. Prinz v. Wales: Antiope
 215 f. Bildnisse Carl V u. Philipp II
 229. 233. 239. 244. 259. 300. von
 Rubens kopirt 239. 243 ff. Cyclopen
 302. 395. Paul III 324. Bacchanalien
 397 (II 241.) II 5. Landschaft 11.
 Lavinia 22. 38. Kinderfest 38. 53. 72.

76. 96. 138. 158. Salute 160 f. 192.
 Tiziansäle im Schloss 226 f. Verlorene
 Stücke 229. 230. 238. Lepanto 349.
 363. Elf Kaiser 238 f. Ruhe 241.
 Escorial 243. Glorie 244. 264. Alters-
 manier 279. (I 99.) Narren 336 f. Le-
 panto 349. 363. Venus mit dem Spiegel
 368. 371.
 Toledo, D. Fadrique de I 343.
 Toledo I 78. Alcazar II 95. — Carmen
 descalzo I 83. — Cathedrale 58. 78.
 81. 83. 120. 218. — S. Clara 83. 120.
 S. Domingo de Silos 78. — Frauen
 80 (II 18). — Jagd in den Bergen
 373. — S. Pedro Martir 81. — Schule
 von T. 80 ff. — S. Tomé 79 f.
 Tolosa, Waffenfabrik II 384.
 Tonci, Salvatore II 189.
 Tons, Franz, Tapicero II 327.
 Toro, Bernardo de I 142.
 Toro, Stadt II 126.
 Torre, Pedro de la I 215.
 Torre de la Parada I 370 f. 379. II 66.
 332. 344. 359. 366. 401.
 Toscana, Villa di Camugliano II 206.
 Trautson, Graf I 371.
 Trezzo, Jacone I 173.
 Trichter, Valentin II 88.
 Tristan, Luis I 82 f. 119 f. 418.
 Triunfi, Flaminia II 192.
 Tronchin, Sammlung II 103.
 Tulden, Theodor van I 368. 398.
 Turin, Galerie II 310.
 Twiss, Richard, Travels II 44.

U.

Ubeda, S. Salvador I 38.
 Ubilla, Miguel de II 70.
 Uceda, Juan de I 71.
 Uceda, Herzog v. I 159. 208.
 Udine, Joh. v. I 187.
 Ulloa, Marcela de II 313.
 Unger, Martin II 7. 83.
 Unger, William II 303. 308.
 Urban VIII I 88 f. 165. 279. 280 ff.
 297. II 51. 172. 230. 351.
 Urbino, Herzog v. II 228 f.
 Urquais & Pereire, Galerie II 304.

V.

Vaca de Alfaro, Enrique I 42.
 Vaccaro, Andrea I 326.
 Vaga, Pierin del II 200.
 Valdelatas, Jagdrevier II 403.
 Valderrama, Pedro de I 33.
 Valdes Leal, Juan de II 86.
 Valencia, Cathedrale I 149. Retablo 195.
 Irrenhospital II 342 350. Museum
 II 325.
 Valentin, Monsù I 288. 293.

Valentini, Graf II 69.
 Valladolid, Cathedrale I 79. Museum
 138. 221. 237 f. II 387.
 Vallecas, el niño de II 356.
 Valvelada, Jagdrevier I 386.
 Valverde, Juan de I 44.
 Vanloo, J. B. I 153. II 273.
 Varela, Francisco II 51.
 Vargas, Luis de I 44. 46—49. 72. 89.
 97. 114. 414. II 20. 370.
 Vasari, Giorgio I 42. 48. 301. II 156.
 Vasco, Grão I 109
 Vassilacchi, Antonio (L'Aliense) I 76.
 Vazquez, Alfonso I 51. 65. 91.
 Vazquez, J. B. I 97.
 Vazquez de Leca, Mateo I 142.
 Veen, Otto van I 118.
 Veit, Philipp I 41.
 Vega, Ana de la II 322.
 Vela, Luis de I 181.
 Vela, Bischof unter Wamba I 110.
 Velada, Marq. de, Antonio Sancho d'Avila
 II 46. 406.
 Velasco, Juan Fernandez de II 123 f.
 Velasco, Da. Isabel de, Tochter des Conde
 de Fuensalida II 312.
 Velasco, Pedro Fernandez de II 384.
 Velasco Da. Mencia de II 384.
 Velasco (Belasco scriba) I 110 s. II 434.
 Velazquez, Andrés, Liebhaber I 176.
 Velazquez, Diego, Gründer des Calatrava-
 Ordens I 109.
 Velazquez, Diego, Gouverneur v. Cuba
 I 109.

Diego de Silva Velazquez.

Lebensereignisse: Geburt u. Familie 107.
 Lehrjahre bei Herrera u. Pacheco 110 ff.
 Tristan 119. Thätigkeit in Sevilla;
 Sittenbilder 126. Kirchenbilder 141.
 Erste Reise nach Madrid 158. Zweite
 Reise u. Anstellung 163 ff. Wohnung
 168. Olivares 207. Bildnisse der ersten
 Periode 197 ff. Anfeindungen von Kunst-
 kollegen 229 ff. Concurrenzbild 250.
 Besuch des Rubens 246. Erste Reise
 nach Italien 267. Venezianische Stu-
 dien 273 ff. Rom 279. Angebliche Be-
 stellung von zwölf Gemälden 291 ff. In
 der Villa Medici 296. Reise nach
 Neapel 311. Ribera 319. Rückkehr,
 Aemter u. Gehalt 329. Heirath seiner
 Tochter 331. Gründung von Buen Re-
 tiro 234. Besuch Murillo's 406. Por-
 träts der mittleren Zeit II 3. Zweite
 Reise nach Italien 153. Gemäldeankäufe
 in Venedig 159. Beziehungen zu Roms
 Künstlern 168. Antiken 193. Metelli
 u. Colonna angeworben 197. Rückkehr.
 Wird Schlossmarschall 214. Gemälde-
 aufstellung im Palast 224. Ritter von
 Santiago 230. Im Escorial 242. Die

Memoria 244. I
 mälde 285 ff F
Seine Kunst.
 I 3 ff. Einfü
 stil 198 ff. A
 brosi 303. S
 408. Händ
 Hässlichen I
 Uebermalung
 Landschaft I
Urtheile über
lern und Sc
 II 279. — Bl
 — Boschini
 II 276. 282.
 Ferdinand, C
 — Ford II ;
 II 319. — In
 lanos II 281.
 ninger II 273
 Lawrence II
 — Mengs I
 checo I 121.
 Richardson I
 — Rubens I
 — Tonci II
 — Wilkie I
 II 273.
Seine Werke.
 Ortsangabe, in
 zeichnet Lon
I. Religiöse Dar
 Rock Joseph
 Die Anbetung
 — Die Anbet
 II 16. — Cl
 I 12. 421 ff.
 415 ff. II 375. --
 — Johannes
 befleckte Em
 — Paulus de
 II 377 ff. (Ap
II. Mythologier
 (Rokeby) I 11
 canschmiede I
 363 ff. — Me
 Bacchus (Bo
 255 ff. II 227.
III. Historische
 ren) I 217. 230
 gabe von Bred
 — Die Menin
 311 ff. 323. 32
 lers (Wien) 31
 Reitbahn (L.)
IV. Sittenbilder.
 326 ff. — Der
 128 ff. -- Di
 (Richmond) 1
 135. — (Apok
V. Jagdstücke.
 379. 383. —

- 386 ff. — Verlorene Stücke 385. 389.
— Thierstücke 378. II 308 f. 381.
- VI. **Städte-, Ruinen- und Parkansichten, Figurenstaffagen.** Saragossa II 142.
— Villa Medici I 297. — Titusbogen 299. — Bilder mit antiken Ruinen II 266 f. — Aranjuez u. Buen Retiro I 351 ff. — Saalansicht II 229. — Gruppe von Kavalieren (Paris) II 147. (L.) I 354. II 148 ff.
- VII. **Reiterbildnisse.** Philipp III und Margaretha II 17 ff. — Philipp IV v. 1623 (verloren) I 164 f. — Derselbe (auch Florenz) II 14. 17. 89 ff 370. — Isabella v. Bourbon 35 ff. — D. Balthasar I 369. II 17. 107 ff. Olivares (auch München u. Schottland) II 13. 16. 110 ff.
- VIII. **Bildnisse in ganzer Figur.** Philipp IV I 202. (L.) 99. 103. Als Jäger I 389. 393. II 16. — D. Ferdinand I 389 ff. — D. Carlos 205 f. — D. Maria (auch Berlin) 311 ff. — Isabella (L. u. Wien) II 32 ff. — D. Balthasar (auch L.) 389 ff. — Marianne II 23. 289 ff. — Olivares (L.) I 211 ff. II 188 ff. — Julianillo (L.) 122 f. — Admiral Pulido (England) II 74 ff. — Castel Rodrigo II 78 ff. (Marchese del Borro II 350 ff.)
- IX. **Büsten, Halbfiguren, Kniestücke.** Philipp IV I 201. II 16. Alt II 309. — Balthasar 389 ff. — Innocenz X (Rom, L.) I 4. 12. 15. II 180 ff. — Cardinal Borja (Frankfurt) I 12. II 54 ff. — Franz v. Este (Modena) II 62 ff. — Olivares (Dresden etc.) II 188 ff. — Renavente 74 ff. — Quevedo (L.) 44 ff. — Montañes 49 ff. — Gongora I 162. — Selbstbildniss (Rom) I 295 f. (Florenz) II 323 ff. — Pareja (England) II 178. — Unbekannte I 394 ff. II 76 ff. Miniaturen II 66.
- X. **Damenbildnisse** II 18 ff. Sibylle 23 ff. 322. — Joana de Miranda (Berlin) 25 ff. — Dame mit d. Fächer (L.) 25. — (Verschiedenes u. Apokryphen 30 ff.) Vgl. VII & VIII.
- XI. **Kinderbildnisse.** D. Balthasar II 389 ff. — Maria Theresia (England) II 299 f. 305 f. — Margaretha (Wien, L.) 272. 285 ff. 307 ff. — Philipp Prosper (Wien) 307 f. — Zwei Mädchen 38 ff.
- XI. **Hofarren und Hofzwerge.** II 334 ff. — Aescop u. Menipp 357 ff.
- Velazquez, Francisca I 158. II 267. 322.
Velazquez, Juan (Vater) I 107. 165. Adel 233 f.
Velazquillo, Bufon II 354.
Velde, Esajas van de II 113.
Velez, Marques de los I 175. II 31.
Velez, Luis II 404.
- Vendramin, Francesco, Gesandter I 358.
Venedig I 273 ff. II 158 ff. S. Spirito. Crociferi. Salute. 160. Venez. Schule in Spanien I 74 ff. 227.
Venier, Admiral Sebastian II 349.
Ventosilla del Tago I 373.
Venturi, Adolfo II 69.
Venturini, Gio. Ba., Reise in Spanien I 170. 172. 185 f. 335.
Vera, Melchor de I 219.
Verhulst, Peter, M. I 246.
Versailles II 326.
Viardot, Louis I 119. II 93. 320.
Vicuña II 219.
Vid, La II 383.
Vigila scriba I 110.
Vignola I 27. 300. II 156. 202.
Villa, Rodriguez I 331. II 216.
Villaamil, Gregorio Cruzada I 17. 107. 216. 236. 247. 255. II 14. 227. 332. 412.
Villaandrando, Porträtist I 314.
Villacis, Nicolas de I 16. II 263. 270 f.
Villafranca, Pedro de, St. II 38. 309. 311.
Villahermosa, Duque de I 202. II 40. 81.
Villamediana, Graf v. (Tassis) I 137. 173. 177. 312. 397. II 33.
Villanueva, Protonotar I 420.
Villasante de Montija, Sammlung II 292.
Villaviciosa, Schloss II 309.
Villareal, Joseph de II 382.
Villegas Marmolejo I 48. 94.
Villegas, Alonso de, Flos Sanctorum I 422.
Villela, Juan de, Sekretär I 270. 272.
Vilmar, A. F. Chr. I 259.
Viñas, Jorge de las (Wyngaerde) I 189.
Vitelleschi, Hippolyt II 195.
Vitoria, Stadt (Ribera) I 419.
Vittoria della Rovere, Grossherzogin von Toscana II 41. 127.
Vives, Luis I 31.
Voet, Ferdinand I 122. II 83.
Vorstermans, Lucas I 361.
Vos, Cornelis de I 385.
Vos, Paul de I 376. 398. II 225.

W.

- Waagen, G. F. I 4. 19. 262. 367. II 73. 97. 107. 114. 120. 124. 129 f. 283. 315 f. 332.
Wallenstein I 280. 342. 345.
Wallis, H. II 250. 372.
Walpole, Horace II 191. 238.
Walter v. d. Vogelweide I 419.
Watteville, Baron v. II 385.
Weber, Consul Carl I 325.
Wellesley, Sir Henry (Lord Cowley) I 383.
Wellington, s. London, Apsley-House.

Namenregister.

- Wells, W. (Balthasar) II 138.
 Werff, Adrian van der II 156.
 Wesendonck, Sammlung, Berlin I 384.
 West, Benjamin I 368.
 Widman, Sammlung I 65. II 158.
 Wien. Akademie der Künste II 41. Philipp IV. 97.
 Belvedere, K. K. Gemälde-Galerie I 12 f. V. 137. Rubens 368. Familienbild II 23. 29. 320. Isabella 37. Philipp IV 107. 309. Balthasar 137. Marianne 302 ff. Margaretha 272. 302 ff. Prosper 307.
 Czernin Galerie, Herrera (?) I 60.
 Dietrichstein, Palast, Clam-Gallas (Rubens) II 88.
 Wierx I 49. 316.
 Wilhelm, König v. Holland, Galerie (Philipp IV und Olivares) I 213. II 119. 139.
 Wilhelm v. Oranien I 355.
 Wilkie, David I 13. 204. 258. II 83. 132. 192. 275 f. 281.
 Windsor II 139.
 Winckelmann, J. J. II 18. 195.
 Wladislaus v. Polen I 356.
 Woburn Abbey (Admiral Pulido) II 73.
 Wolfgang, Herzog v. Pfalz-Neuburg I 356. 363.
 Woodburn, Samuel II 106. 132.
 Wouwerman, Philipp II 150.
 Wyngaerde, Franz van den I 240. Georg s. Viñas.
 Wytvel, Gerhard, von Utrecht I 45.
- Xeres, Cathedra
 Ximenes, Cardin
 Ximenes de Ha
- Ye benes, Pedro
 Yepes (Tristan)
 Yglano, Don I
 Ysinguien, Graf.
 Yriarte, Charles
 Yriarte-Galerie I
 Yta, Pedro de I
- Zafra in Andalu
 Zamora (Gallego
 Zane, Domenico,
 179. 193. 195
 Zapata, Cardina
 II 55. 236.
 Zarco del Valle
 Zarzuela I 359.
 Zayas, Catalina
 Zola, Emile I 4
 Zorzi, Marino, V
 Zuccaro, Federig
 Zúñiga, Balthasa
 Zúñiga, Diego O
 130. 141 II 23.
 Zurbaran, Franc
 144. 151 ff. 33
 227. 232. 262.
 Zwerge II 101. I



BERICHTIGUNGEN.

Im ersten Band: S. 6 Z. 4 l. *einsige*. — S. 33 Z. 19 und S. 104 Z. 19 l. *Guerrero*. — S. 110. In dem zwölf Jahre jüngern Codex Emilianus, ebenfalls im Escorial, nennt sich der Schreiber Belasco, was dieselbe Person und dann eine Hispanisirung des Namens Vigila sein könnte. — S. 156 Z. 2 v. u. *Llanos*. — S. 232 Z. 6 v. u. *Roncalli delle Pomurancie*. Z. 1 *Baglione* — S. 289 Z. 11 v. u. l. Cardinal *Amulio*. — S. 300 Z. 1 l. *Lambardo* — S. 311 Anm. 1. *Padavino*. — S. 348 Z. 4 l. über die protestantische Union. — S. 353 Z. 4 v. u. l. *Boisel*.

Im zweiten Band: S. 82. Die Mittheilung, auf welche ich die Benennung Nardi gründete, war nach dem mir inzwischen bekannt gewordenen Monogramm eine willkürliche Vermuthung.

S. 101. Z. 15. Im Mai muss der Zimmermeister Pedro Colomo ein Fenster in das fensterlose Gemach des Hofmalers einsetzen, dann eine Staffelei herrichten, später, im Juli, eine Thür brechen, „denn man konnte nicht hineinkommen“. Das Cabinet (retrete) der königlichen Wohnung, wo die Aufnahme stattfand, war, wie sich die Akten ausdrücken, nicht viel mehr als ein Schlotmantel (*campana de chimenea*) ohne Fussboden, die Fenster ohne Rahmen, die baufälligen Wände mussten gestützt werden. — S. 171 Z. 13 l. *Mochi*.





